أدونيس

مقدمة للشعر العربي



دار العودة - بيروت





ادونيس
علي احمد سعيد



الطبعة الثالثة

دار العودة - بيروت

الطبعة الاولى ١٩٧١
الطبعة الثانية ١٩٧٥
الطبعة الثالثة ١٩٧٩

بيروت – لبنان
الطبعة الثالثة
١٩٧٩/١/١

للشاعر

قصائد أولى ، طبعة أولى ، بيروت ١٩٥٧
طبعة ثانية ، بيروت ١٩٦٣
طبعة ثالثة ، بيروت ١٩٧٠

أوراق في الريح ، طبعة أولى ، بيروت ١٩٥٨
طبعة ثانية ، بيروت ١٩٥٩
طبعة ثالثة ، بيروت ١٩٧٠

أغاني مهيار الدمشقي ، طبعة أولى ، بيروت ١٩٦١
طبعة ثانية ، بيروت ١٩٧٠
طبعة ثالثة ، بيروت ١٩٧٠

كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل ،
بيروت ١٩٦٥

المسرح والمرايا ، بيروت ١٩٦٨

وقت بين الرماد والورد ، بيروت ١٩٧٠

ديوان الشعر العربي (ثلاثة اجزاء) ، بيروت ١٩٦٤ - ١٩٦٨

الآثار الشعرية الكاملة (مجلدان) دار العودة ، بيروت ١٩٧١

مفرد بصيغة الجمع دار العودة — بيروت ١٩٧٨

دراسات زمن الشعر الطبعة الثانية بيروت ١٩٧٨

الثابت والمتحول / بحث في الاتباع والابـــداع عند العرب

١ – الاصول دار العوده ، ١٩٧٤

٢ – تاصيل الاصول دار العوده ، ١٩٧٧

٣ – صدمة الحداثة دار العوده ، ١٩٧٨

الفهرست



استهلال

هذه الدراسة ، التي تستعيد دراساتٍ كتبت في أوقاتٍ متباعدة ، معيدةً النظر فيها ، مؤالفةً فيما بينها ، إنما هي مقدمة لدراساتٍ تهدف إلى :

١ - إعادة النظر في الموروث الشعري العربي بحيث نفهمه فهماً جديداً ، فنعيد تقييمه ، ونمارس قراءته ودراسته ، على ضوء هذا كله ، في مدارسنا وجامعاتنا .

٢ - التوكيد على أن تغير الشعر العربي ليس تغيراً في الشكل أو طريقة التعبير وحسب، وإنما هو ، قبل ذلك تغيّر في المفهوم ذاته .

٣ - تجاوز الأنواع الأدبية (النثر ، الشعر ، القصة ، المسرحية .. الخ) وصهرها كلها في نوع واحد هو **الكتابة** .

٤ - وضع الابداع والنتاج الشعريين العربيين في منظور

التجاوز الدائم ، وتقييمها استناداً إلى هذا المنظور . هكذا
لا تكون قيمة النتاج أو الإبداع في مـــا يعكسه من أبعاد
الثورة المتحققة ، بقدر ما يكون في ما يختزنه أو يشير اليه
من أبعاد الثورة الآتية .

بيروت ، تشرين الأول ١٩٧١ أدونيس

١ – القبول

1

« ... لو أنّ الفتى حجَرٌ »[١] – هذه الأمنية* التي جاءت على لسان **تميم بن مُقبل**، مفتاحٌ لفهم الإنسان العربي، زمنَ الجاهلية. إنها مرصد نطل منه على جغرافيته الروحية وأبعادها. سلبياً، تكشف هذه الأمنية عن شعور العربي بأن الحياة هشّة، سريعة الانكسار. فهي « ثوب مستعار »[٢] كما يصفها **الأفوه الأودي**، « أفسدها الموت »[٣] على حد تعبير **كعب بن سعد الغنوي** – الموت الذي « يجري في النفس »[٤] جريان الشمس في السماء. فالإنسان« رَهِينُ بِلىً »[٥]

* جميع الأبيات التي أستشهد بها في هذه المقدمة، مثبتة في « ديوان الشعر العربي » بأجزائه الثلاثة. (ديوان الشعر العربي، ٣ أجزاء، المكتبة العصرية، بيروت ١٩٦٤ – ١٩٦٨).

والقبر « بيت »[٦] الإنسان ، و « بيت الحق »[٧] . إذن ، ليس هناك غبطة حقيقية ، ويحقّ لكل منا أن يتساءل مع **عديّ بن زيد العبادي** : « ما غبطة حيٍّ إلى المـمات يصير ؟ »[٨] .

وتكشف ، إيجابياً ، عن التوق إلى التغلب على الهشاشة والموت . ففيما يكتشف الشاعر العربي نفسه ، يكتشف عبثية العالم الذي يتوقف عليه ، مع ذلك ، مصيره . هكذا تنمو ذاته في وحدة مزدوجة : لا صلة لها بما تتأمله ، وهي كلما ازدادت تأملاً فيه تزداد إدراكاً للهاوية التي تفصلها عنه . وحين يتضح للانسان انفصاله عن الأشياء حوله ، يتضح له نقصه ، وبالتالي ، تعطشه لكمال لا يتحقق إلا في الخارج . يشعر ، وهو يشارك الأشياء وجودَها ، أنه يعيش وقتياً . يتعذب عذاب من لا يقدر إلا أن يخضعَ في النهاية . إنه خارج العالم وخارج نفسه معاً : كئيبٌ — يعتزل ، ينتظر ، يتململ ، يغامر ، ويتمنى أن يقهر الزمن والموت والتغير ؛ يتمنى أن يصير كالحجر .

لهذا الوعي طابعٌ فاجع عند الجاهلي لأنه ، في بحثه عن الخارج ، لم تكن تحركه فاعليةٌ دينية نحو تعالٍ إلهيّ يخلّص . فهو عالقٌ بالأرض يبحث ، من خلال وثنيته ، عن تعالٍ من نوع آخر ، أسمّيه التعالي الأرضي . ليس له غير الأرض — يخلص لها ويخضع لإيقاعها . والإخلاص للأرض دخولٌ في

العمل والحركة : فهو فروسية وبطولة ، من جهة ، وهـــو ، من جهة ثانية ، يفترض الاتجاه إلى الخارج لفهمه والسيطرة عليه. الصحراء هنا هي الخارج ، والصحراء عدوٌّ : لا تعطي ؛ وهي مكان التغيُّر والغياب . المكان ، لذلك ، ذو أهمية أولى في فهم الشعر الجاهلي .

للمكان عند الشاعر الجاهلي وجهان : وجه يجذب ؛ ففي المكان وحده ترتسم تحققات الفروسية وابعاد الفارس . ووجه يخيف ، إذ من المكان تأتي مفاجآت السقوط . ومكان الشاعر الجاهلي ، لريحه ورمله ، نوعٌ من المكان – الزمان : ينحني ، يتداخل ، ينتقل ، يحيِّر ويضيِّع . إنه المكان – المتاه . من هنا هاجس الشاعر الجاهلي ليجعل من المكان ملجأً . من هنا حسرته حين يرى إلى الأشياء تتهدّم وتغيب. فالمكان لغة ثانية خفية في تضاعيف القصيدة الجاهلية .

هذا المكان لا يتيح أي شيء إلا بالقوة . تصبح ارادة السيطرة والتملك عند الإنسان ، المحركَ الأول . من هنا كانت حياة الشاعر الجاهلي بؤرةً نفسية يتلاقى فيها المكان والزمان ، الضرورةُ والمصادفة . وهكذا يعرض نفسه قصديّاً لمصادفات الحياة ؛ فمن يملك الشجاعة ليجابه خطر المكان هو ، وحده ، يعرف كيف يكون سيّد مصيره .

II

عجز الشاعر الجاهلي عن السيطرة على المكان ، فخضع له

بقبول وتبرير : ملأ شقوق عالمه بالبطولة. البطولة تطهّر الحياة وتصعّدها وتعيد لها زهوها وامتلاءها . وفي البطولة تتغيّر صورة العالم: يصبح الوجود انعكاساً للذات في مثالية شخصية، ويصبح العالم حركةَ اقتحام وفروسية . يستسلم العالم في البطولة كما يستسلم في الحلم ، فيتحد بالبطل وتزول ، إذ ذاك ، الحدود بينه وبين الإنسان – بين المظهر والجوهر .

البطولة لعب يهزّ الحياة ، يفتتحها أو يغتصبها . والبطولة مغامرة : حين نغامر نغيّر وجودنا . نغامر ، فنتغير، فنحظى بنفوسنا . نتخذ المغامرة طريقاً– نظلّ في هجرةٍ رائعة خارج نفوسنا ، لغاية واحدة : أن نجدَ نفوسنا .

تعبّر البطولة عن نفسها بلغة ساحرة ، متحركة . تخاطب الأعصاب والجلد والعضلات والحواس ، أما الروح فتسحرها . اللغة هنا صورة الحركة الساحرة : فعّالة ؛ سلسلة من الإشارات الرّوحية تملأ الجسم هيجاناً ، وغضباً يدفع ويتدافع . ولئن رأينا في نبرة الشاعر الجاهلي ولغته غلوّاً في التصوير والتعبير ، فإن مردّ ذلك إلى انه لا يقدر أن يقبل العالم أو يراه إلا في مستوى البطولة والمغامرة: يجب أن تجري في الأشياء، كذلك، دماء الفروسية .

وفروسية الشاعر الجاهلي لا تعبّر عن نفسها ببطش أعمى ، بل تعبر بشهامة تحتضن حق الاعداء. المرأة التي تُسبى لا تُذل. تبقى امرأة حرة « تُخلط بخير النساء » [٩] على حد تعبير **حاتم الطائي** . وليس القتل غاية ، بل دفاع وجزء من سياق الظفر

والتفوق . انها فروسية النجدة ، تؤكّد جهل الفارس للخوف وتؤكد عبث المحاولة للحيلولة بينه وبين عزيمته .

ولئن كان الفارس يبكي على عدوه ، بعد أن يقتله ، ويقتله كذلك بقسوة «من لا يبالي»[١٠]، فلم يكن يقتل شخصاً أعزل، أو مستسلماً ، أو طالباً العون . فللفروسية قداسة ، مغلوبةً كانت أو غالبة . والفارس المغلوب حرٌ حتى في اختيار طريقة موته [١١] .

ولا يفخر الفارس فخره الحق ، إلا بانتصاره على فارس آخر في مستواه بسالة ومروءة . وكان يشعر ، وهو في ذروة ايمانه بقوته ، أنها محدودة ، وأن هناك قوة تضاهيها : تجابهها وتستعد للغلبة . فهو لا يفخر بالقوة ، بل بطريقة استخدامها – بالمبادهة والاقتحام . ومن هنا ظلت شخصية الفارس أعلى من الفروسية ، وبقي سيد الحرب والأشياء . بكلمة ثانية ، لم تفارقه روح «السويّة» ، أو الانصاف حسب التعبير القديم . وبلغت هذه الروح حد امتداح العدو وقوته . فهذا العدوّ كثيراً ما «يستْفّ آخر الموت دون أن يستكين أو يجزع»[١٢] وكثيراً ما « يكون أصبر على الموت » [١٣] .

تدرك الفروسية العربية أن لها حداً هو الغياب أخيراً . فهي إذ تتردد بين حضور الوجود وحضور الغياب ، تتضمن حسّ الفجيعة . لذلك ليس القتال عندها لعباً كيفيّاً ، بل هو حاجة يفرضها قدر الحياة للتسلح ضدّ قدر الموت . يدرك

الفارس أنه سائر إلى الموت ، وأن الحرب تعجّل هذا المسير . غير انه ، في الوقت ذاته ، موقن ان الحرب لا تقدر ، مع أنها مليئة بالموت ، ان تغلق في وجهه أفق المستقبل وأبوابَ الحياة . إنه يتحرّك ويحيا ، بالحرب وفيما وراءها .

لم تتغير ، جوهرياً ، شخصية الفارس في الجاهلية والفترة الإسلامية الاولى ، لكنها تلونت بطابع إلهي . لم تكن للفارس الجاهلي أية تعزية فيما بعد الحياة . كان يعتقد أن انتصاره أو فشله يتوقفان على إرادته هو ، وليس على الإرادة الإلهية . وكانت الفروسية الجاهلية مبطّنة بمرارة زالت في الإسلام ، حيث صار الفارس « يتكسّر باسم الله »[١٤] ، وصار للشهادة جاذبية داخلية ، من نوع آخر .

شخصية الفارس ، كما يقدّمها لنا الشعر الجاهلي ، ملتزمة وحرة ، متعاونة ومتفردة ، جوابة ومقيمة في آن . ينتظم الفارس في الحياة اليومية وسط الفوضى والمصادفة ، وينسجم وسط امتداد لا شكل له . في الليل يأسره النهار ، وفي النهار يحنّ إلى وسادة الحبيبة. إنه عَشيرُ الوتد والخيمة ، صديقُ الريح والشمس والمسافات . في أعماقه شيء دائم يعذّبه ، يثيره ، يدفعه ، ولا شيء يرويه أو يرضيه أو يحدّه. إنه رقّاصٌ بشري : فليست فروسيته الآتية الذاهبة إلا نوعاً من الثأر لنفسه المحدودة ، في نهاية المطاف ، من هذه الطبيعة حوله – من فضائها الهائل ، وفراغها المهيب .

بل ان ذلك هو ما يدفعه للتهوّر والاستهانة بشخصه والتطوّح في هوّة المغامرة ، لتصير حياته على مثال الصحراء : مطلقة ونسبية ، بسيطة ومعقدة ، ثابتة وتنهار كالرمل .

إلى جانب هذا الوجه الاخلاقي في الفروسية العربية ، نرى جانباً آخر أسمّيه فروسية اللاإنتماء ، أو رفض رابطة الدّم ، من أجل إقامة رابطة من نوع آخر قد تكون النواة العربية الأولى للرابطة الطبقية ،وتتمثل في الشعراء – اللصوص والصعاليك والغاضبين بعامة – ولا تستند إلى شعور بالواجب، بل إلى الفردية التي تحسّ إحساساً طاغياً انها قادرة على هدم قانون الضرورة وتحقيق ما يعتبره العقل مستحيلاً . الإرادة هنا ، كنيّةٍ صافية ، هي الصفة الاولى للبطولة ، والبطل هنا رجل مأخوذ بالشهوة ، يذهب في تلبيتها إلى آخر طبيعته ، وان كان ذلك ضد الشرائع الخلقية وضد المجتمع . بل انه يرى الوحشة الأنس الأنيس» ، كما يعبّر **تأبّط شرّاً** (١٥).

III

بالفروسية يرفع الشاعر الجاهلي العالم إلى مستوى الكل أو لا شيء – الإنتصار أو الموت . وبالحب يرفعه إلى مستوى الفرح الكياني الكليّ الأسمى .

ينطلق الحب عند الجاهلي من الجسد ، ثم تأتي النتائج

النفسية والذهنية. توفر اللذة الجسدية غبطة الاكتمال والتملك. يجد الجاهلي فيها جنته الارضية . المرأة له ، الواحـــةُ والماء والجمال كله ؛ رمز الخصب والطمأنينة، رمز ما يبعث ويخلق، وما يعلو ويتسامى . وهو يشعر ، اذ يسيطر على المرأة ، أنه يسيطر على الطبيعة نفسها .فالمرأة غايةٌ لغاياتٍ وراءها وأكثر منهـــا . كأن الشاعر الجاهلي يعتقد ان في المرأة قوة سحرية طقوسية خـيّرة تؤثر في الروح والجسد معاً . وهو يقرنها دائماً بالطبيعة ويراها خلالها ، حتى ليخيل ان موقفه هـذا يضمر شعوراً بتفوقها عليه . ولعل البكارة تأخذ معناهـا السحري تقريباً من هذا الشعور : فاذا يفضُّ العذراء يحدث في جسدها تغييراً أساسياً يدفعه الى الظن انه ، وهو مخلوق المرأة ، قد خلقها بدوره . وهذا على الصعيد الاسطوري ، يؤكد بشكل آخر ، الاسطورة القائلة بأن آدم خلق قبل حواء .

العيد الاول في حياة العربي هو عيد الجسد حيث تتوحد الشهوة واللذة والنشوة . فالشاعر العربي دائم الصلاة وهـذه آيةُ صلاته : العـــالم جسد لكن اجعلهْ ، أيها الحب ، اكثر امتلاءً وحضوراً .

هناك ، الى جانب هذا الحب الجسدي ، الحب العذري . العالم ، بالنسبة إلى الشاعر العذري صورة شفافة لحبيبته . كل شيء فيه يصير على مثال حبه : يصفو ، يتلألأ ، يخلـع ثوبه الكثيف المعتم ويصير روحاً .

لكن جدل الاطراف أساسي حتى في الحب العذري. بعد المشاركة العزلة . فاذا لم يكن هناك شيء يتعلق بنا ، فاننا لا نريد أن نتعلق بأي شيء . يصير العاشق ُغفْلاً . يموت وحيداً في البرية كأي حجر .

لهذا كان الشعر العذري كالحبّ العذري تجسيداً للحياة في فشلها المقدس – في الظمأ الأبدي ، وفي حنين الروح للجسد ، والحرارة التي لا تقدر ان تثقب أسوار الحصار . كأن الشاعر العذري يدرك بفطرته الميل الغريزي عند المرأة للمعذبين الذين صعقهم القدر ، وبالتالي لمواساتهم ، والتخفيف من آلامهم . لهذا كان يقدم نفسه لحبيبته في حركة من التعاطف الأوليّ ، ويصور نفسه جريحاً معذبا ويدعوها إلى ان تبادله حبه ليتم شفاؤه . انه بذلك يصور لها اعماقها : فهي ، بغريزتها ، لا تريد ان ترى في العالم الا الطفولة التي لا يجوز أن ُتعذّب أو ُتشوّه .

وحين يخاطب الشاعر العذري حبيبته بلهجة الاستعطاف والانسحاق ، يقدم بديلا شعريا لفعل الحب : يغرق الذكر في الانثى كقوة هائلة سرعان ما تتلاشى وترقد في احشائها عاجزة ضعيفة كالطفولة. وليس تمنّيه للموت إلا صدى الفطرة الاولى: ففي فعل الحب يترك الذكر عادة الحياة ، عادةَ الوضوح والتعقل ويدخل عالم الانخطاف والنشوة والغيبوبة – العالم الواقف على حافة الموت ، الشبيه بالموت .

العذرية والجسدية همـا طرفا الحب عند الشاعر العربي : الأولى تراجعٌ الى الداخل ونقاوة ، والثانية اتجاه الى الخارج وانغماسٌ في الحسية. وهما معاً وجها حقيقةٍ اولية في حيـــاة الانسان ، ومحركٌ فطري . وفي الجسدية ، شأن العذرية، بعدٌ روحي ونارٌ سحرية تدفىء وتضيىء فالحب الجسدي إله يُعبد وان كان إلها ملعوناً . ذلك أن المرأة – الجسد والروح، هي، بالنسبة إلى الشاعر الجاهلي،مكان يتصالح فيه مع الزمن والموت.

تمثل لنا الحساسية الشعرية العربية ، على صعيد الحب،جدلاً بين اللذة والألم ، بين التخلي والتملك ، بين الغبطة والحسرة . هذه الحساسية نقيض اللذة التي تحارب الألم لتقضي عليـــه ، ونقيض الألم الذي يريد ان ينفي كل لذة وحدة اللذة والألم، في هذا المستوى ، دليل على سمو المشاعر عند الشاعر الجاهلي. كلما تعمق الانسان في فهم كيانه ، ازدادت هـــذه الوحدة وضوحاً وازداد ادراكه إياها . وطاقة اللذة أو الألم دليل على طاقة الحيـــاة – فبقدر ما يحيا الانسان بعمق ، يتألم أو يغتبط بعمق .

والزمن عدو الشاعر الجاهلي بعامة ، وعدو العاشق بخاصة. ليس عند العشاق زمن بالمعنى الذي يتعارف عليه النـــاس . زمنهم هو لحظات هيامهم ولقائهم وحسب . لا يجري زمنهم متواصلا كالماء ، بل يتجزأ قافزاً كالفراشات .

« ليت الزمن يتوقف » — ذلك هو رجاء العاشق ، ذلك هو جوهر كل شعر عظيم في الحب .

يغنّي **جران العَود النميري** لحظة اللقاء في الليل ،فيود لو يتطاول هذا الليل الى الابد . ويتساءل : لماذا النهار — لماذا هذا الزمن الرياضي الاجوف ؟ ففي لحظة لقائه مـــع حبيبته يتجسد الزمان كله .

الحب مركز تتلاقى فيه الأطراف : الحياة والموت،الغبطة والالم،القبر والنشور. ويتضح هذا المعنى،عند العذريين،بشكل خاص : لا حب عندهم ، دون ألم أو موت . الحب والموت ، عندهم ، واحد . يرفض العذري التخلي عن حبه ليتخلص من الألم أو الموت . الألم والموت آثار تتركها حياتهم وهي تندفع بقواها الخفية صوب المزيد من الحضور وغبطة الحضور — في ملكوت الحب . كل شيء في كيان الشاعر العذري يصير ،بقوة الحب ، سحراً أو كيمياء تحويـــل . الحب عنده قوة تسير بفاعلية اسطورية ،ونوع من الانسياق والاستسلام يرى فيهما ، سواء اتحد بحبيبته أم لم يتحد ، نفسه ووجوده ، وطريق خلاصه . وليس شعره إلا واسطة للتغلب السحري على الزمن الرياضي ، وخلق زمن نفسي مليىءٍ ،لا يمرّ ولا ينفد ، — زمنٍ آخر يجري خفيةً إلى جانب الزمن .

IV

الشعر الجاهلي شعر شهادة : لم تكن غاية الشاعر العربي ان يغير العالم أو يتخطاه أو يخلق عالماً آخر . كانت غايته ان يتحدث مع الواقع ، ويصفه ، ويشهد له . يحب الأشياء حوله لذاتها ولما تمثله ، ويضع كل شيء حيث يفرح به ويفيد منه . لا يحاول ان يرى في الواقع أكثر مما فيه ، وإنما يحاول ان يراه بكل ما فيه . هكذا يكتسب كل شيء في لوحة الصحراء قيمته ومعناه – من الحِرذون الى الجبل ، ومن الكوكب إلى الطّلل . الشاعر الجاهلي بريء ازاء الطبيعة ، كالشمس التي تضيء اشياء العالم دون تمييز ودون تفريق بين العظيم والتافه. يسلك بمقتضى الأرض . واقعي – لكن بجموحٍ وشهوة.غنائي صاف ، سواء في شهادته للمآثر الانسانية بروح الفروسية ، أو للأشياء المحيطة بروح التعاطف ؛ يغني الفرح والمأساة ، الغبطة والكآبة ، الحب والكراهية، التمرد والرضى،الرجاء واليأس.

يريد الشاعر الجاهلي ،كشاهد،أن يعطي لما يشهد له صورة تطابقه. في كيانه ما يتوثب ويندفع إلى الخارج ليصير مثله – خيمة وامتداداً صحراوياً وليلاً . فشهوة التحقق في أعماقه تولّد شهوة الخـــارج ، شهوة أن يصيرَ مادة ، أن يتشيّأ هو نفسه .

لم يكن الشاعر الجاهلي ينظر الى الأشياء بأفكار مسبقة .

كان يحسها ويراهـــا كما هي ، بسيطة واضحة . لا تخبىء ، بالنسبة إليه ، أية دلالة متعالية أو أيّ معنى ميتافيزيائي . ثم ان شعوره بالانفصال عنها هو شعور كامل بذاته المستقلة ، ففي الجاهلية تعارض جوهري بين الذات والموضوع . غير أن بينهما جدلاً يهدف به الشاعر إلى القبض على الاشياء؛فهو جدل انفصامٍ يملك ويسيطر ، لا جَدَلُ اتحاد .

الإنسان هنا ، لا الله ، هو مقياس الاشياء . وما الطبيعة إلا مجالٌ لفعله ومرآةٌ لتجاربه. والطبيعة عند الشاعر الجاهلي ليست موضوع تعاطفٍ كوني ، وثنيّاً كان أو رومنطيقياً ، وليست ملجأ أو تعويضاً – وإنمـا هي واقع بخشونة الحجر وعُري المسمار. هذا النظر إلى الطبيعة يمكن اعتباره معاصراً، إذ يراها شيئاً أو موضوعا ، على النقيض من القدماء، خصوصاً لدى اليونانيين ، إذ كانوا يعتبرونها نظاماً أو قانوناً . فليست الطبيعة في الجاهلية قيمةً ، وهي لا تنطوي على أخلاقٍ ما ، ولا تعلّم شيئاً . كان الجـــاهلي ، على العكس ، يرى فيها وحدَته المرعبة ، ويتيقن ألاّ صديق له غير بسالته . وكانت تخلـــق في نفسه إرادة القوة ، واليقين بسيفه وبطولتـــه يقيناً كلياً .

وكان وجود الشاعر في عالم كهذا لا قاعدة له غير القوة قائماً على البحث والقلق وحرية الحركة والعمل إلى الحد الاقصى. فيقينه بذاته ومصيره ينبعث من كون هذا العالم دون قاعدة –

تبدأ أشياؤه وتنتهي في سديم من التفتّت والمصادفة والفوضى. فلم يكن الشاعر الجاهلي يرى في العالم فعل القوى الأبدية لإلهٍ خالقٍ حكيمٍ لا يمكن الشكُّ بحكمته ولا تمكن مناقشتها. بل كان يرى فيه قوة تتلقّى طاقات البشر الذين لا يرتبطون بشيء إلا بشياطينهم الخاصة. وكان يعتبر العالم أفقاً لعمل حرٍ يزداد حرية يوماً بعد يوم. وكانت له حين تصطدم إرادته بالعوائق، عزيمة الانسان الذي يرفض أن يفرض عليه العالم الخارجي معنى ليعترف به أو اتجاهاً ليسلكه، فينفصل ويتراجع ويعلن استقلاله ويمجده حتى في الفشل والسقوط، وفي الجنون والجريمة. فالمطهر الحقيقي، بالنسبة إلى الشاعر الجاهلي، هو في الحياة لا وراء الحياة.

ولم يكن العراك الدائم والانتقال والهجرة إلا أشكالاً من رفض العالم الخارجي، وهو رفض يبقيه أو يصيّره مجرد وسيلة لاشباع الذات وتوكيدها. فالعربي، في جاهليته، من نماذجنا المثالية الأولى: يشتهي الأشياء، يلتهمها آتياً عليها، باحثاً عن سواها. العلاقة بينه وبين ما حوله كعلاقة الخالق بمخلوقاته: ترفض الثبات والمحدودية، وتقدّس الفعل والحركة. الجاهلي عدو الوجود الثابت: لا يحس بوجوده إلا لحظةَ يرفض هذا الوجود — أي لحظة المغامرة. بالمغامرة تخفّ وطأة العالم أو تتلاشى. لا تعود هناك أية عقبة أو أي حاجز. يصبح العالم، هو كذلك، فارس استجابةٍ وعطاء.

V

العلاقة بين العالم واشيائه من جهة ، والشاعر الجاهلي من جهة ثانية ، تسير في غاية الوضوح : وفقاً لضرورةٍ عصيّة على إرادة الشاعر والأشياء معاً . ثمة ثقوبٌ وشقوق يكشف عنها الشعر العربي في نسيج الواقع وجسده نلمح كيف تنضح مللاً وتكراراً بحيث يبدو العالم شبحاً مخيفاً قد نفهمه لكننا نعجز عن مقاومته ، ونقبل أن نغنّيه ، ولكننا لا نستطيع له دفعاً . هكذا يقدم لنا الشعر العربي، فيما يقدم،عالماً مسحوقاً، معاداً، يجترّ نفسه ويتكرر حتى الظلمة – عالماً يشبه معسكراً مفتوحاً للعدو المتربص المفاجىء – ومع ذلك لا مفـــرّ ، في الوقت نفسه ، من أن نقيم فيه خيامنا ونصغي إلى الخطوات العدوة الآتية على مهلٍ أو على حين غرّة . وهكذا تتفتّت التفاؤلية الكلاسيكية . الصحراء ، في هذا المستوى ، تجسّد جدلاً فاجعاً : كل شيء فيها ملك الإنسان الذي لا يملك أي شيء . إنها امكان خالص ، لحظة هي استحالة خالصة .

الأشياء ، في نظر الشاعر الجاهلي ، تعبر كالغيم . تتراءى ، وسرعان ما تغيب . تصبح كل لحظة تمرُّ ذكرى شيء يضيع أو يغيب ، فلا يكاد الشاعر ينظر حتى تصير نظرته جزءاً من الماضي . من هنا تشبثه بالحاضر . يملأ المسافة بينه وبين العالم . وإذ يملؤها لا يثأر من الطبيعة المنفصلة وحسب ، وإنما يشعر كذلك بالسيادة عليها . والصحراء فضاء متشابه أو يكاد : ما نراه غداً يبدو مطابقاً لما رأيناه أمس. ليس المستقبل إذن،

في مثل هـــذا الفضاء على الأقل ، إلا ماضياً مموّهاً . فنحن لا نتعرف على شيء جديد ، وانما نكرر بشكل آخر معرفتنا للشيء ذاته ، أو لشيء واحد بثياب مختلفة . كل شيء داخل مسبقاً في الماضي وكل شيء أليف رأيناه واعتدنا أن نراه .

من هذا الوضع الوجودي ، انبثق ما تمكن تسميته بحسّ الدهر . وأعني بالدهر القوة الخارقة التي لا تمكن مقاومتها : تأخذ كل شيء وتغير كل شيء . أمام هذه القوة يحس الشاعر الجاهلي انه عاجز ولا حيلة له . انها ليست قوة الموت ، بل قوة الحركة الأفقية الـــتي تندرج في تيارها ظاهرة الغياب — غياب الحبيبة والأهل والقبيلة . انه شيء خفي، يأتي من الخلف مفاجئاً ، لا يُغلب . ومجيئه حتميّ — الآن أو غداً أو بعد هنيهة . هذه القوة ليست ظاهرة عابرة، وانما هي نمط الحياة.

من هنا الكآبة المنغرسة في الروح العربية والشعر العربي. فالكآبة عند العربي فطرة وطبيعة . ثمـــة حسرة في الشعر الجاهلي تبطـّن حتى الفرح . مهما زخر العالم بريح الفرح وناره يبقى في نظر الجاهلي طيفاً يتلاشى مع الفجر الطالع . الدهر شقاؤه الأكبر : يتحسسه بالاصائل والاسحار، بالنهار والليل، بالموت الذي مضى وجاء ويجيىء . الوجود كله نسيجٌ طواه الدهر أو هو آخذ بطيّه .

هذا يوضح لنا كيف أن حساسية الشاعر الجاهلي حساسية

إفراط وهياج ، تمزج دائماً بين غبطة الحضور وحسرة الغياب، بين ما نقبض عليه وما هو قبض الريح .

وهو ، كذلك، يوضح كيف أن الشعر الجاهلي يصدر عن حساسية متمردة بقدر ما هي أليفة . الكرم — الاستسلام والخشوع والتخلي أمام الضيف — هو الوجه الآخر لكبرياء التمرد الذي يصل أحياناً إلى الفتك بالآخر في سبيل التملك . تجسد هذا الجدل شخصية الفارس . فالفروسية هي صيحة التمرد ضد العالم ، وغايتها اثبات الوجود والعيش بامتلاء. حس الفروسية هو ، من هذه الناحية ، حس الكفاح ضد الدهر . بهذا الحس يؤثر العربي — الجاهلي الأعمال التي تأتي عفواً ، على الأعمال التي تأتي عن رويّةٍ وتفكير . وبهذا الحس يقرن أصالة الشعور باصالة العمل: سليقة الشعر الذي لا يخضع إلا للانفعال، وسليقة الشجاعة التي لا تأبه للنتائج . هكذا يتكامل شكل الحياة مع معناها — وفي مستوى هذا المعنى . ومن هنا تألقها وغناها وجاذبيتها .

الشعر الجاهلي هو هذا الجدل المحب الفرح الحزين الفاجع بين الدهر المعتم والبطولة الشفافة ، بين الحتمية والحرية ، الصلابة العفوية ، الضرورة والانبثاق .

يتضمن حس الدهر حس التقطع . كان الشاعر الجاهلي يعيش في جدل مع الطبيعة المتموجة كالرمل ، ومع الدهر القاهر ، ومع الغياب الدائم : كان انسانا متقطع الحياة

والحساسية . اللحظات التي يعيشها متفتتة ، مسحوقة ، مبعثرة تجهل سآمة اللذة الطويلة ، ولا تعرف غير شرارها المفاجىء لكن السريع التلاشي . كان شاعراً يقصر طموحه على المدهش الطفولي : يصدق بسرعة ، يفرح بسرعة ، ويعجز ان يثقل نفسه بسلاسل النظام ، عقلياً كان أو اجتماعياً . ليست لديه رؤيا كاملة يفسر بها وجوده . لا يملك ذاته : قادر على العنف قدرته على الحنان . إنه طاقة انفعاليـــة منذورة للفروسية والحب .

VI

انعكس هذا الوضع الوجودي في شكل الشعر : كيف يتأتى لشاعر هذه حياته ان ينصرف الى بناء القصيدة والمؤالفة بين اجزائها ؟ هكذا كانت القصيدة الجاهلية دون تأليف : لا تلاحم في اجزائها ، وليس لها اطار بنائي . انهـــا قصيدة متحركة . تتبع منحنى انفعالياً ، وتمضي حيث يحملها شعور دائم التغير . إن تفككها الخارجي طبيعيّ اذن . هو رداء الشعور المتحرك الداخلي . انها قصيدة ترسم أيام القلب . انها صورة بالكلمات عن المكان – المتاه ، المكان – الصحراء ، اعني أنها اشكال واحدة رتيبة . لكن للرتابة هنا طريفة ، ويمكن تسميتها رتابة التنوع ، أو « الرتابة الرائعة » بحسب تعبير **ألبير كامو** في كلامه على الرتابة عند **شيستوف** . إن

التكرار هو استخدام الزمن استخداماً ينقذ الزمن كما يعبر كير كيغارد .فالعلاقة الخاطئة بين الفنان والزمن تجعل الفنان عاجزاً عن توكيد ذاته في الديمومة من هنا اتجاهه إلى تمجيد الذكرى وجعل الحب يقيم في الماضي الذي تحفظه الذاكرة . لكنه قد يرفض أن يضع الرجاء وراءه ، في التذكر . حينئذ يتحرك شأن دون جوان ، في زمن جزئي متقطع يتوهم فيه أنه يؤكد ذاته . وقد جمع الشاعر العربي الجاهلي بين هذين الموقفين . فالتكرار عنده هو،بمعنى ما، استخدام الصحراء بشكلٍ ينقذ الصحراء . أوهو استخدام المكان والزمان استخداماً ينقذهما : أي ينقذه،بالتالي،هو نفسه وينقذ الشعر.التكرار في الجاهلية هو بعد الصحراء الذي يتجلى عند النظر إلى الامام والالتفات إلى الوراء . ان قفا العالم الصحراوي ووجهه شيء واحد.الصحراء صخرة الحياة : جامدة في عنادها البخيل ، العاري ، الواحد الشكل . والشاعر مثلها راسخ في عناده وتطلعه الى السيطرة والتملك . ومن ثبات كليهما ثباتاً يتناقض مع الآخر وينفيه ، تتوالد الرتابة . ثم ان الشاعر الجاهلي ، إذ يواجه المطلق الأرضي ، يعيش فيه ومعه بحساسيته الوثنية : يتعلق بكل شيء يخصه ، ويرتبط كيانياً بكل ما يحفظه أو يحتضنه . فكلامه على ما يخصه طقس نفسي وحياتي وتعبيري من طبيعته ان يتكرر دائماً .

القصيدة الجاهلية خيمة ، هي كذلك،مليئة باصوات النهار

وأشباح الليل ، بالسكون والحركة ، بالحسرة وانتظار الوعد . هي شيء يحيط به الفضاء من كل جانب : مليء بالتجاويف ، يتخلخل ويترنح ، ويجلس في الحرارة الشاغرة . إنهـا فضاء الشاعر إلى جانب الفضاء الآخر المحيط .

القصيدة الجاهلية كالحياة الجاهلية : لا تنمو ولا تُبنى – وانما تتفجر وتتعاقب . والشعر الجاهلي صورة الحياة الجاهلية : حسّي ، غنيّ بالتشابيه والصور المادّية ، وهو نتـاج مخيلة ترتجل وتنتقل من خاطرة الى خاطرة ، بطفرة ودون ترابط ؛ رهو شعر شهادة قوامها الدقة والتوافق التام بين الكلمات وما تعبر عنه ؛ وهو زاخر بالحيوية والتوثب والحركة ؛ وهو بهذا كله غنائي يقوم جوهرياً على الايقاع . انه شعر ممتزج بقدر الانسان ومصيره، بايامه واشيائه الاليفة : شعر شخصي، لكنه لجميع الاشخاص .

ولا تقدم لنا القصيدة الجاهلية مفهوماً للعالم ، وانما تقدم لنا عالما جمالياً . المفهوم يتضمن موقفاً فلسفياً ، والفـاعلية الشعرية عند الجاهلي انفعالية بعامةٍ ، لا تُعنى بالمفاهيم بل بالتعبير والحياة والواقع . فجمال القصيدة الجاهلية لا يتصل بما تعبر عنه بقدر ما يتصل بالحنين الداخلي الذي يوجهها ويحييها . انها قصيدة تُحبُّ لذاتها ، لا للموضوعات التي تتناولها . انها لا تشرح عقلياً ، بل تشرح بدءا من الحساسية والانفعال وجملة المشاعر الانسانية البسيطة والمعقدة ، الغـامضة والواضحة .

وهي لا تحاول أن تعيد خلق الواقع ، بل تتحدث معه . ولا يهمها أن يأتي هذا الحديث متلاحماً بقدر ما يهمها أن يأتي مخلصاً لهذا الواقع الذي هو ، بطبيعته أصلاً ، غير متلاحم . فالمسألة ، بالنسبة إلى الفاعلية الشعرية الجاهلية ، ليست مسألة خلق الواقع من جديد بل مسألة معاناته : لا تقصد أن تحصل على مجموعة متماسكة من الموضوعات والافكار ، وبالتالي ، على قلق في الشعر وبواسطته ، وانما تقصد ان تعيد من جديد هذا القلق وهذه الموضوعات والافكار الى مكانها في الحياة الاليفة. من هنا لا تشكل القصيدة الجاهلية عالماً مستقلاً ، متميزاً ، كافياً بنفسه ، وانما هي جزء من الحياة . ان طريق القصيدة الجاهلية موجود ومهيأ حتى قبل كتابتها ، فهي تشخيص وتمثيل لحالة قائمة مسبقاً ، حالة ممجدة يعيشها الشاعر ويدافع عنها حتى الموت . انها صلاة تشهد لحياته وتباركها . اذن لا يقصد الشاعر الجاهلي ان يغيّر حياته ، بل يريد على العكس، ان يؤكّدها . الحياة هنا فرح مقبول سلفاً، وايمان يوجه الحياة والحساسية . الوضع أولاً – ثم يأتي الشعر فيثبته، ويغنّيه، ويمجده، ويهلل له. الشعر الجاهلي سهم مرشوق لا ينظر إلا أمامه: لا يحيد ، ولا يلتفت الى الوراء .

هوامش

(١) ما أطيبَ العيش لو أنّ الفتى حجَرٌ
تنبــو الحوادث عنه وهــو ملمومُ

(٢) إنما نعمةُ قــومٍ متعةٌ وحياةُ المرء ثوبٌ مستعارُ

(٣) يقول كعب بن سعد الغنوي :
لقد أفسد الموتُ الحياةَ رقد أتى على يومه عِلْقٌ عليّ حبيبُ

(٤) يصف قسّ بن ساعدة الشمس فيقول :
تجري على كبدِ السماء كما يجرى حِمامُ الموت في النفسِ

(٥) يقول بشر بن أبي خازم الأسدي :
رهينُ بِلًى وكلُّ فتى سيبلى فأذْري الدمع وانتحبي انتحابا

(٦) قال دويد بن زيد مشيراً إلى موته : اليومَ يُبنى لدويدٍ بيتُه .

(٧) يقول الأفوه الأودي ، عن إنسان ميت :
... إلى حفرةٍ يأوي إليهــا بسعيهِ
فذلك بيتُ الحقّ ، لا الصّوف والشّعَرْ

(٨) يقول عدي بن زيد العبادي :
فارعَوى قلبُــه ، فقال : وما غبطةُ حيٍّ إلى المماتِ يصيرُ ؟

(٩) يقول حاتم الطائي عن إحدى سباياه :
فما زادَها فينا السِّباءُ مذلّةً ولا كُلّفت خبزاً ولا طبخَت قِدْرا

(١٠) يقول المهلهل بن ربيعة التغلبي مخاطباً أعداءه :
ونبكي، حين نذكركم، عليكم ونقتلكم كأنّا لا نبــالي

(١١) أشير إلى عبد يغوث الحارثي. وقصة أسره. وكيفية موته مشهورة.

(١٢) يقول عبد الله بن سبُرة الحرشي يصف عدوّه البطل :

حاسَيْته الموتَ حتى اشْتفّ آخرَه فما استكانَ لِما لاقى ولا جَزِعا

(١٣) يصف زفر بن الحارث الكلابي أعداءه بقوله :

سقيناهُمُ كأساً سقونا بمثلها ولكنهم كانوا على الموت أصبرا...

(١٤) يقول أبو الطفيل :

ولما رأيت البابَ قد حيل دونه تكسّرت باسمِ الله فيمن تكسّرا

(١٥) يرى الوحشةَ الأنسَ الأنيس ويهتدي

بحيثُ اهتدت أمُّ النجومِ الشوابكِ .



٢ ـ التساؤل

1

من القبول إلى التساؤل : هــذا هو الخط الذي ترسمه الحساسية الشعرية العربية بين **امرىء القيس وأبي العلاء المعري** . في القبول رضى وطمأنينة ويقين ، في التساؤل تمرد ورفض وشك . القبول فرح بالأصل والنبع ، والتساؤل قلق عليهما ؛ إنه المسارُ الذي يمتد بين حتمية الابتعاد عنهما والرغبة في العودة إليهما والبقاء فيهما . القبول علامة الثبات ، والتساؤل علامة التحول .

فنياً ، تمثّل هذا التحول في الخروج على عمود الشعر العربي. وتمثل اجتماعياً ، في رفض القيم السائدة أو ، على الأقل ، إعادة النظر فيها . كان داء العصر ، على الصعيد الإبداعي ، الشعور الطاغي عند الشاعر ، بالحاجة إلى الاستحداث

والتجديد . وكان ، على الصعيد الاجتماعي ، الشعور بأن هناك هوّة بين الشاعر والآخر ، بأنه وحيد والآخر جدار في وجهه . وقد عمل التطور الاجتماعي وتزايد السكان وتكاثفهم وتجمعهم في « المدينة » على إضعاف الصلات الحميمة بين الشاعر والآخر ، وبينه وبين الطبيعة . ساعد كذلك على تنمية العلاقات التي تمليها الحاجة المادية وجملة الضرورات التي تنشأ من تشابك الحياة الاجتماعية وتعقدها . ساعد هذا بدوره على زيادة التصدّع والضياع . صار المجتمع كتلة كثيفة معتمة تحول بين الشاعر والضوء ، فازداد شعوره بأنه منبوذ ، محاصر ، مخنوق . لكن ردود فعله كانت قوية تتراوح بين العزلة والسخرية والتعالي والرفض . وفي هذا كله ، كان يشعر انه يعيش في « زمان القرود » كما يعبر أبو نواس ،وكان في الوقت نفسه يحس أنه سابق لعصره ولمعاصريه . وقد رافق هذا الاحساس بالاستباق التوكيد على الاندفاع الروحي وعلى الفردية.

لم تعد حركة الشعر الحقيقية ، وسط الركام الكثير الموروث ، مرتبطة بالسياسة أو الاخلاق والعادات العامة الشائعة ، بقدر ارتباطها بحركة التطور الحضاري . لم يعد الشعر، بمعنى آخر ، للفائدة والمنفعة بقدر ما أصبح عملاً ابداعيّا داخلياً يجد فيه الشاعر تعزيته وخلاصه . المنفعية تفرض موضوعات تعكس اهتمامات عملية وتفرض التعبير عنها بطريقة واضحة سهلة ليفهمها العدد الأكبر : كانت تتضمّن حضور الآخر وغياب الأنا . وفي

مرحلة التساؤل انعكست الآية : صار الشعر يقوم على حضور الانا وغياب الآخر ، أي على الطرافة والجدّة والغرابة . أصبح الشاعر على حدة : بينه وبين غيره الهاوية .

II

ظاهرة الشعور بالغربة و الانفصال عن الآخرين – « صدأ العيش» كما يعبر أبو تمام ،تسغ أساسي يجري في تجربة أبي نواس وابن الرومي وأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء ومعظم الشعراءفي المرحلة العباسية .

هذا الشعور بالغربة والانفصال يتضمن السخرية ويستدعيها. لولادة السخرية من هذه الناحية ، في العصر العباسي دلالة كبيرة . وقد تناولت كل شيء ، حتى القيم الدينية، واستخدم الشعراء مصطلحاتها وألفاظها ونقلوها إلى اطار آخر : أضفوا صفات القداسة على اللهو . المقدّس الجديد هو ، في آن ، ما يناقض المقدّس الموروث وما يلبي حاجة الروح في اللحظة الحاضرة . وتجلى المقدس الجديد ، أكثر ما تجلى في الخمرة ، كما نرى بشكل خاص عند أبي نواس . فللخمرة عالم مقدس ، ولهذا العالم إمامه وأذانه ، وفيه يتم السجود والركوع [1] .

السخرية منفى : فيه يشك الشاعر بالآخر ، ويشك بنفسه وبالشعر ، كما نرى ، خاصة ، عند ابن الرومي . وبين السخرية

الحزينة المرة، والسخرية التي تعكس شعوراً بالكارثة، والسخرية الضاحكة ، ينسحق العالم المحيط ويتفتت . فالسخرية تترجم حاجة روحية : المجتمع يسحق الشاعر بلامبالاته وإنكاره ، فيسحقه الشاعر بأن يسخر منه ويحتقره . إن السخرية في الشعر العربي تحل ، أحياناً ، محل التراجيديا . وقد اتجهت عند أبي نواس إلى أن تصبح مفهوماً للعالم ونظرة ، كأنما أراد لها أن تحل محل الفلسفة والأخلاق .

هكذا ، لم تقتصر السخرية في الشعر العربي على المضحك الذي يكتفي بأن يلاحظ الخلل في عالم الظواهر ويعبّر عنه ، وإنما تعدّت ذلك إلى أن تلاحظ أن وراءهذا الخلل الظاهري خللاً باطنياً يهدد جوهر العالم ، فهي لا تتحدّ في نقد الظواهر والعادات والأخلاق، وإنما تشك في الإنسان ذاته ، وفي النظام العام الذي يسيّر العالم .

لكن ، ما هو معنى السخرية العميق عند هؤلاء الشعراء ؟ إنه الرغبة بالظفر على الأشياء ، بظفر الوعي على ما يحيط به. وهي تمنح الشاعر وشعره نبرةً من الجموح والحركيّة ، تحرر العالم ، وان وقتياً ، من سُباته المعتم . وفي السخرية شجاعة استثنائية تصل بالشاعر إلى أن يجرّب أحياناً تأثير سخريته على نفسه ، مغامراً ، من أجل الآخرين . وهي ، عدا ذلك ، تخبىء حنيناً عميقاً إلى الشفاء الروحي ، [illegible]

العالم حيث يجد الضحك والبكاء ، الفرح والحزن ، أشكالها وإيقاعاتها الطبيعية .

غير أنّ السخرية لعبة ما تكاد تنتهي حتى يبرز الجانب الجدّي الذي لا لعب فيه . فالتطهر أو الخلاص بالسخرية قصير عابر : لا يشفي من عبء الدهر ، وإنما يزيد ثقله ولعل هذا هو السبب العميق في أن الشاعر الجاهلي الذي كان مجبولاً بحسّ الدهر لم يعرف السخرية ، أو قلّما عرفها . لقد نذَر شعره للفروسية والحب والبطولة . ربما كان هذا هو السبب كذلك في أن السخرية لم تكن عميقة الجذور في الشعر العربي كله ، بل كانت ظاهرة موقتة،ومحدودة . لعلّ هذا ، أخيراً، هو السبب الذي جعل السخرية ، تتجمع كلها في نوع جديد هي ما نسميه بسخرية الرصانة الفاجعة ، كما تمثلت في شعر **أبي العلاء المعري** .

III

بشّار بن برد هو أول من « وصف » على الصعيد الفني ، التحول في الحساسية الشعرية العربية . سئل مرة : « بمَ فقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه ؟ فقال : لأني لم أقبل كلّ ما تورده علي قريحتي ، ويناجيني به طبعي ويبعثه فكري . فنظرت إلى مغارس الفطن ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات ، فسرتُ اليها بفهم جيد ، وغريزة قوية،

فأحكمت سبرها ، وانتقيت حرّها ، وكشفت عن حقائقها ، واحترزت من متكلفها ولا والله ما ملك قيادي قط الإعجاب بشيء مما آتي به » [٢].

من هذا الجواب نستخلص بعض علامات التحول . منها ان الشعر صار فناً ، أي أصبح لدى الشاعر ، بالإضافة إلى هاجس التعبير ، هاجسٌ جديد هو **كيفية** التعبير . فلم يعد الشاعر « يقبل كل ما يناجيه‌به طبعه ». ومنها ان الشعر صار **نظرا** في الحقائق، أي صار **موقفا** . ومنها أن للشعر، باعتباره فناً ، خاصية جوهرية هي **التجاوز المستمر** والتطلع إلى آفاق أكثر اتساعاً وجدة،فلا يملك قيادَ الفنان «الإعجاب بما يأتيه».

فطن بعض النقاد العرب إلى أهمية **بشار** ، فقالوا عنه انه « قائد المحدثين » وإنه « أول المولّدين ». لكنهم لم يلاحظوا من « حداثته » و « توليده » إلا أنه « أغرب في التصوير » أي جاء بتشبيهات لم تكن مألوفة عند الأولين هذا يعني انهم أدركوا بعض الشيء ، الأهمية الشكلية في شعره ، ولم يدركوا أنه سيفتح للشعر العربي آفاقاً جديدة . ذلك أن **بشّار** يتناول في جوابه أصولية الشعر العربي ؛ إنه يزعزع مفهوم الطريقة الشعرية الموروثة،ويشكك في ثباتها . ولئن كان **بشار** يعبر عن هذا الشك من ناحية « الشكل » أو «الطريقة» بخاصة ، فإن **أبا نواس** عبّر عنه من ناحية « الموقف » أو « المضمون » ، فأنكر على الشاعر أن يتحدث عن أشياء « لم

يرها » ، أي لم « يشعر » بها . إذ كيف يصح للشاعر أن « يتبع » طريقة غيره في وصف ما رآه ، ليصفه بدوره وهو لم يره ؟ .

تَصفُ الطّلولَ على السّماع بها
أفذو العيان كأنتَ في الفَهْمِ ؟
وإذا وصفت الشيء متّبِعاً
لم تخْلُ من زَللٍ ومن وَهْمِ .

IV

يكتمل التساؤل حول أصولية الشعر العربي بجواب أبي تمام حين سأله أحدهم مرة : « لماذا لا تقول ما يُفهم » ؟ فرد عليه قائلاً : « لماذا لا تفهم ما يُقال » ؟ [٣].

من هذه المواقف الشعرية الثلاثة نستخلص ما يلي :

أولاً – الشعر فن يتطلع ويتخطى .

ثانياً – يجب أن تنشأ مع كل شاعر طريقته التي تعبر عن تجربته وحياته ، لا أن يرث طريقة جاهزة . فلا طريقة عامة نهائية في الشعر .

ثالثاً – على القارىء أن يرقى إلى مستوى الشاعر ، وليس على الشاعر أن يقدم للقارىء أفكاراً بأسلوب يعرفه الجميع . هذا يعني أن للشاعر لغة خاصة غير لغة الجمهور ، مثقفين وغير مثقفين .

هذه القضايا وما يتفرع عنها ويتصل بها تلخص التحول في

الشعر العربي ، أي تلخص ما كان يسميه النقاد الخروج على عموده الشعري * .

كان ابو تمام مأخوذاً بالبدعة ، أي بالخروج على كل سنّة * فالشعر ، بالنسبة إليه ، عـــالم غريب من المعاني « الغرائب العجائب » . وهو كالنجم بعيد قريب (٥) وهو سحر وبكارة وسراب مخادع (٦) .

ان شعراً كهذا يفاجىء ويهدم الصور التي استقرت في الذهن ، بتأثير العادة والوراثة ، عن الشعر ، وعن فهم الشعر

(*) لعل أوضح تحديدات العمود الشعري العربي وأشملها تحديد المرزوقي في مقدمته لشرح حماسة أبي تمام . فهو يحدده في سبعة مبادىء : (١) شرف المعنى وصحته ، (٢) جزالة اللفظ واستقامتـــه ، (٣) الاصابة في الوصف ، (٤) المقاربة في التشبيه ، (٥) التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، (٦) مناسبة المستعار منه للمستعار له ، (٧) مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما فهذه سبعة هي عمود الشعر » . ويفسر الآمدي هذه المبادىء السبعة بقوله : « وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي ، وقرب المـــأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ في مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله ، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه » (٤) .

(*) يقول ، مثلا :

لي في تركيبه بِـــدَعٌ شغلت قلبي عـــن السُّنَنِ

وتذوقه . وقد هدم شعر **ابي تمام** هذه الصورة ، على صعيد الكلمة لأنه استخدمها استخداماً جديداً ، وهدمها على صعيد المعنى ، لأن القصيدة لم تعد عنده نمواً افقياً بخط واحد ، بل اصبحت تنمو عمقياً : صارت شبكة مشعة من المعاني والأخيلة والمشاعر . لم تعد تتوالد انفعالياً وحسب، بل اصبحت تتوالد في التأمل، والوعي، والصبر والجهد . الموهبة طاقة بلا شكل ان لم تدعمها ثقافة النظر، والاختيار ، والمؤالفة ، والتركيب: ثقافة العمل ، فنياً ، بالاذن والعين والذاكرة والقلب والجلد ؛ ثقافة السفر في الماضي والحاضر والمستقبل ، وفهم التاريخ واختراقه ؛ ثقافة الغزو الروحي للعالم غزوا يظل سلسلة لا نهاية لها من البدايات .

لقد خلق **ابو تمام** لغة جديدة تغاير لغة الحياة اليومية ولغة الحياة الشعرية السائدة . هكذا جاءت معانيه مغايرة للمعاني المألوفة ، وجاءت صوره وتعابيره مغايرة للمألوف كذلك ، ومن هنا غموضه .

لكن الغموض عند **أبي تمام** صادر عن صفاء ذهنه وشفافيته وعن بعده التأملي ، لا عن تشوشه الروحي أو ضعف تعبيره. وهو غموض غير معتم، بل شفاف يصح وصفه بما قاله **كوكتو** عن **مالارميه** : « غامض كالماس » . كل شاعر كبير هو ، بالضرورة ، غامض غموضاً ماسياً .

كان الوصف قبل **أبي تمام** تحديداً حسياً للواقع ، لكنه

صار معه خلقاً جديداً للعالم . وقد ظهر عند شعراء كثيرين بعده ، ابرزهم **الشريف الرضي** ، فتجاوزوا شكل الأشيـاء الخارجي وذهبوا إلى جوهرها . كان الوصف عندهم طبيعة ثانية ، أو تركيباً آخر للطبيعة . كان يتضمن طاقة إيحائية هائلة بحيث بدت الأشياء حيّة وصارت كلماتٍ تقرأ ، وفعلاً يجري .

أبو تمام بداية جديدة في الشعر العربي . ربما كتب أكثر شعره بفشل كثير ونجاح قليل ، لكنه في كل ما كتب خلاق ، لا متأرجحٌ يخبط وراء انفعاله : إنه الشاعر العربي الاول الذي خلق لنفسه سلاسل فنية وعاش يرقص ضمنها ، كما يعبر **نيتشه**. إنه سجين ابداعه ، تسيّر شعره ارادة حادة ، ويحكمه تصميم آسر . إنه قبل كل شيء ، مسكون بهاجس الفن ، فالشعر عنده ليس أسير الحياة ، بل آسرها ، يكيّفها ويختارها ويخلقها على مثال فني خاص . انه خبيرُ جمال : ينـــام مع صوره ومعانيه نومه مع حبيبته. وهو بغموضه الغني الشفاف ،وصوره المتضادة (الصحو الممطر ، الضيـــاء المظلم ...) لا يوجه النظر إلى مادة القصيدة فحسب ، بل يوجهه كذلك إلى كيفيتها : شكلها وصناعتها . ولقد خلق في هذا كله طقساً جديداً هو طقس الصعوبة حيث لا مجـــال للسهولة ، وحيث يكون الشاعر شجرة تثمر ثمراً غريباً نادراً وان كانت تثمر

بعـد جهد : حيث لا يكون مديناً لأحد غير نفسه ، « فهو وحده جنس » . [٧]

وهو بهذا كله يمهد للشعر الرمزي والشعر الصافي . إنه حد فاصل : كان الشعر قبله قدرة على التعود والألفة ، فصار بعده قدرة على التغرب والمفاجأة . انه **مالارميه** العرب .

V

حرر **أبو تمام** الشعر من « الشكل الجاهز» ، اما **أبو نواس** فحرره من « الحياة الجاهزة » مستلهما « جِدّة الزمان » حسب تعبيره . فشعره شهادة على التغير ، وتعبيرٌ عنه في آن . كانت صرخته الأولى « ديني لنفسي » . هذه نفسها صرخة العالم الحديث منذ **بودلير** . **أبو نواس بودلير** العرب .

« ديني لنفسي » تعني انقطاع الشاعر إلى عالمه الداخلي الخاص ، حيث يضيئه صوت الاعماق ، ويصير الشعر فاعلية مستقلة عن الخارج وأوضاعه وأخلاقه وعاداته ، ويصير مطهراً وتعزية ، ووسيلة خلاص .

أدرك **أبو نواس** ، شأن أسلافه ، أن الزمن تيار يجرف ويمحو . لكنه قرن هذا الادراك بمعرفة ثانية هي أن الزمن كذلك يمنح الأشياء حضورها وقوتها ، ويرينا عمق حياتنا

الماضية وأفق حياتنا الآتية ، وكثافة حياتنا الحاضرة . الزمن يأخذنا ، لكنه يأتي بنا ويستبقينا في العالم ويتركنا ، لأجَلٍ قريب أو بعيد ، وجهاً لوجه مع الطريق وأبعادها . دور الشاعر إذن هو أن يشارك بطاقته كلها في تكامل الإنسان خلال الزمن – بين شهوة الحياة وغبار العالم . فللشاعر ميزة مزدوجة : عالق بالتاريخ ملتصق به حتى الانصهار ، منفصل عنه ، بعيد حتى الغربة . إنه لا يؤخذ بالحياة إلا فيما هو يبحث عن حياةٍ ثانية وراءها .

شعر **أبي نواس** مصابيح تضيء الزمن : الزّمن حاضرا . الحاضر هو ، وحده ، الغنيّ ، المليء ، اليقينيُّ . فيه يمتلك الانسان نفسه ويسيطر ، لأنه يريد ويختار ، وما يريده ويختاره يعوّض عن السقوط في المستقبل . لذلك لا يخاف العقاب ، بل يفعل ما يؤدي فعله إلى العقاب (٨) .

في الحاضر خلاصُ الانسان الذي تتقاذفه رياح الموت . وحين يستحضر الشاعر الموت الغريب ويحيـــا في حضرته ، يدجّنه ، يجعله أليفاً ، ويفرغه مما فيه من رهبة الوعيد والسقوط . إنه يلقاه إرادة لا استسلاما ، ويعيش نهايته بدل أن يظل مُثْـقَـلاً بتهديدها الدائم . انه « يتداوى بالداء » .

من هنا انفتاح **أبي نواس** ، وهو الكائن الوقتي المهدّد ، على الفرح والسعادة واللذة . تخلص من سراب الذهن المنطقي ،

موقناً أن المسألة ليست في أن نهرب، بل في أن نواجه المجهول ونبقى في مواجهته، بعمق ورحابة . هذا هو الزمن العمودي. هذا هو حاضر الروح . هذا ما يتيح لنا أن نستبق الوجود نفسه ، ونكون ما لا يقدر أن يكونه : البـــدء والنهاية ، الحياة والموت في لحظة واحدة .

المسألة ، بالنسبة إلى **ابي نواس** ، هي العيش بامتلاء ، هي تحويل كمية الوجود إلى نوعيّة، وتحويل كتلة الزمان إلى قيمة. فليست الحياة هي التي تهمه ، بـــل قيمتها . هكذا يستبدل الذاكرة بالحلم ، والغيبة بالشهادة ، والتذكر والحنين بالمغامرة وطلب اللذة. إن شعره هو فن يجعل الزمن كله حاضراً يتطاول ويشع : زمناً ثانياً ، رديفـــاً آخر للزمن ، هو زمن النشوة والهيام : الزمن النواسي بامتياز .

الهيام يغمر الزمن ويتجاوزه . إنه جنة التراب ، القائمة خارج الدّيمومة الرياضية في عالم الانخطاف ، وفي وقت سحري لا يعرف الوقت . هكذا تتغير وظيفة الزمن : هو عادةً آلة الموت ، لكنه يصير في هذه الجنة آلة اللذة .

تتم التجربة النواسية في منـــاخ من الرمز ، حيث يبدو العالم والطبيعة مجتمعاً آخر تتحقق فيه ، بقوة الشعر ، أحلام الشاعر ولقاءاته مع نفسه . إن هناك تشابهاً بين الانسان والطبيعة ، ومن هذا التشابه يستمد الشاعر مجازاته واستعاراته وكناياته وصوره،فشعره اكتشاف للاشباه والنظائر بين الانسان

وصفاته، والعالم وصفاته. الطبيعة في شعر النواسي غير موجودة بجدّ ذاتها ومن أجل ذاتها؛ إن وجودها وظيفي: فهي خزّان لا نهاية له من الأشباه والنظائر. فلكل شكلٍ أو حركة أو لون أو رائحة في النفس ما يقابله في الطبيعة ويشابهه. هكذا تسيطر الروح على العالم. يصير كل شيء فيه ظلاً لها ووسيلة. لا تعود الطبيعة أشياء وموضوعات، بل تصبح رموزاً وكلمات وصوراً. تبطل الأشياء أن تكون امتداداً للطبيعة، لتصير امتداداً للانسان.

برزت هذه النظرة القائمة على إدراك مبدأ الأشباه والنظائر عند شعراء كثيرين جاؤوا بعد **أبي نواس**. وتكشف تجربة هؤلاء، خصوصاً في شكلها العاطفي الشخصي عند **أبي فراس**، عن تعلق بالأرض وأشياء الأرض، نلمح فيه بوادر الرومنطيقية. ويمكن أن نعتبر قصيدة **أبي فراس** التي يناجي بها، وهو في سجنه، جارته الحمامة، أول قصيدة عربية رومنطيقية بالمعنى الحديث لهذا المصطلح. بل ان معظم شعره، من حيث انه مرثية للشباب الضائع، ذو نسغ رومنطيقي.

الحياة في هذا الشعر مزيج من الحلم والفكر والعالم المحيط. والشعراء هنا، إذ يصفون الطبيعة، يعيدون اكتشافها؛ يؤنسنونها، ولا يرون فيها غير الانسان وأشباحه وظلاله. فليست الأرض في هذا الشعر موطن قسوة بل موطن جمال،

بل هي الموطن الذي يستحيل هجرانه في نظر **أبي فراس** كما يقول ، في صورة رائعة ، مشيراً إلى حلب :

أسيرُ عنها ، وقلبي في المقام بها
كأنّ مهري لِثقْل السير محتبَسُ
مثل الحصاة التي يُرمى بهـــا أبداً
إلى السماء ، فترقى ثم تنعكسُ ...

الخمرة، مثلاً، عند **أبي نواس** ينبوع تحولات تتقمص الشكل الذي يتطلع اليه هوى الشاعر وجموح خياله . فهي مصباح وصباح (٩) ، وهي لغة أولى (١٠). وللخمرة عينان (١١)، وهي معرفة (١٢) ؛ الكؤوس نفسها التي تُصبُّ فيها نجومٌ جارية والأيدي بروجها (١٣) . والخمرة ، لهذا كله ، زمنٌ غريب آخر : زمن من الضوء والشمس لا يعرف الليل (١٤) .

ليست الخمرة ينبوع تغير فحسب ، وانما هي كذلك ينبوع تغيير . إنها تمنح شاربيها قوة السيطرة على الزمن «فلا يصيبهمُ الا بما شاؤوا »(١٥) ، وهي تبدل القيم في العالم فتجعل القبيح جميلاً والسقيم صحيحاً (١٦) ، وتغير أجل الحياة ، فتبسط الأمل و « تترك الطويل من العيش قصيراً» (١٧)، والخمرة روح ثانية في الجسد (١٨) ، وهي سحر تلعب بالزمن ، فتترك من يذوقها ، «يرى الجمعة كالسبت وكالليل النهارا» (١٩).

هذه الطاقة المغيرة هي طاقة الحياة والفعل . من أجلها

يتمرد الشاعر على الله نفسه [٢٠] ، وكلما ازداد لوم الناس له ازداد شهوة ، «فعيبهم ثناء» [٢١] . فالخمرة عنده مقدسة ، وهو لذلك يشربها ، في هالةٍ من الطقوس الدينية الاحتفالية ، فينقل تقاليد الاسرار والطقوس الى مجالسها ، فهي كريمة « يجلُّ اللئيم عنها » ، لهذا لا يشرك بين ندماه الا المختارين وحدهم [٢٢] .

أبو نواس شاعر الخطيئة لأنه شاعر الحرية ، فحيث تنغلق ابواب الحرية تصبح الخطيئة مقدسة . بل ان النواسي يأنف ان يقنع الا بالحرام ولذيذه [٢٣] . وإذ تمنحه الخطيئةُ الراحة يغالي في تمجيدها ، فلا يعود يرضى بالخطيئات العادية ، وإنما يطلب الخطيئات الرائعة التي يستطيع أن يتباهى بها ويتيه على الخطيئات الأخرى [٢٤] . فالخطيئة بالنسبة اليه في إطار الحياة التي كان يحياها ، ضرورة كيانية ، لأنها رمز الحرية ؛ رمز التمرد والخلاص .

هذه الخطيئة الضرورية الممجَّدة تنقلب عند **ديك الجن** الى جريمةٍ ممجَّدة وضرورية ، كتوكيدٍ أعلى ومطلق ، للحرية والشرف ، جوهرِ الشخص الانساني . ولا يدفع لمثل هذه الجريمة الكرهُ بل الحبّ . فلقد قتل **ديك الجن** حبيبته بمحبة تصل إلى التقديس، لا تقدر أن تقبل الخطأ مهما كان بسيطاً . ان حبه لا يعترف بالسُّقوطِ ، لذلك حين يسقط لا يرى ما

يبقي على نقائه الا قتله . هكذا قتل حبيبته التي أخطأت .

ديك الجن هو كذلك شاعر خطيئة، شاعر الآن واللحظة. يؤمن بالحب الجديد لا الماضي ، والبعث عنده خرافة . إنه يؤمن بنار اللحظة ، وفي سبيل ذلك يوطّن نفسه ، قاصداً مختاراً ، على دخوله نار الأبدية .

هكذا يؤكّد **أبو نواس** فصلَ الشعر عن الأخلاق والدين، رافضاً حلول عصره ، معلناً أخلاقاً جديدة هي أخلاق الفعل الحرّ والنظر الحر : أخلاق الخطيئة . فالنواسية استقلالٌ يثير ويحرك ؛ وقوفٌ على حدة ، يغري ويشجّع ، مقابل المجتمع وأخلاقه ، ضمن المجتمع وخارجه في آن . والانسان النواسيّ هو الانسان العائش مع ذاته ، المتّخذ من العالم كله مجالاً لتوكيد ذاته ، الساخرُ من القيم العامة النهائية ، ومن القائلين بها والقيّمين عليها انه الانسان الذي لا يواجه الله بدين الجماعة ، وانما يواجهه بدينه هو ، ببراءته هو ، وخطيئته هو. ولعلّه من هذه الناحية ، أكمل أنموذجٍ للحداثة ، في موروثنا الشعري .

لأبي نواس نظر آخر يحيل الظواهر الى صور ورموز ، ويرى عبرها ملامح وانعكاسات عالم آخر فيما وراء الحسّ . الطبيعة في شعره مرآةٌ للروح ، مكانٌ يتجلى فيه الخيالي والغيبي . الأشخاص الذين يحبهم والأشياء التي يؤثرها عائلة

واحدة تعيش في بيت واحد . ان شعره سيرٌ نحو تحقيق حلم عميق بكون سحري"لا يشعر فيه الإنسان أنه متميز عن الأشياء؛ كونٍ تبقى فيه السيادة للروح هذا الإحساس العميق بالعلاقة بين المادي والروحي ، بين العقل والغريزة ، بين الصحو والغيبوبة ، بين الخمرة والفرح ، بين الحب الجسدي" ونشوة الروح، هو شعور بوحدة الحياة النفسية وهو من أهم الكشوفات الشعرية في الشعر العربي ، آنذاك . إن في العالم نعمة ورحمة ولطفا ، ومهمّة هذه كلها أن تخلق في الأشياء طاقة العطاء . هذا اللطف المحيط هو أحد ينابيع النشوة النواسية التي تخلق حول أكثر الأشياء عتمة ومادية ، صفاءً رائعاً يضيء شفافيتها الداخلية ، ويملؤها بالمعاني الجديدة .

الشعر عند **أبي نواس** يجيب عن ضرورة ملحة هي ضرورة السفر إلى أقاصي الكيان البشري والعيش في حالات روحية نادرة ، حيث يتلاقى الزمان والأبدية وينفي الخير الشر والشر الخير ، وحيث لا يتميز الذاتي عن الموضوعي ، وحيث يصبح الوهم الذي تخلقه القصيدة أكثر الحقائق يقيناً : حكماً على كل ما يحدّ حرية الانسان. كل قصيدة نواسية بشارة تجرف الضباب والعتمة والضيق الروحي؛ فالشعر عنده وظيفة مقدسة.

هكذا يحقق الشعر مهمته : السحر [٢٥] ؛ حيث يصير العالم كله حباً : السحاب ، والسيل، والمدينة ؛ حيث لا يبقى حول الشاعر إلا الحب ورياح الحب [٢٦].

VI

في شعر المتنبي ، يأخذ تمرد الشاعر على المجتمع بعداً أكثر تألقاً وشخصانية . المتنبي يفرز نفسه ويعرضها عالماً فسيحاً من اليقين والثقة والتعالي في وجه الآخرين وضدهم . وهو في ثنايا شعره كله ، يحتضنُ ذاته ويناجيها ، ويحاورها بنبرةٍ من العبادة . إنّ شعره كتابٌ في عظمة الشخص الانسانية يسيّره الجدل بين اللانهاية والمحدوديّة : الطموح الذي لا يعرف غاية ينتهي عندها ، والعالم الهرم الذي لا يقدر ان يتحرّك ويساير هذا الطموح . بل ان المتنبي يريد من الزمن ما لا يستطيع الزمن نفسه ان يبلغه . شعره وهو يتّجهان صُعداً في آفاق العظمة دون أن يبلغا عظمة أخيرةً يرتاحان اليها ويقفان عندها . هكذا تبقى الحياة ، بالنسبة اليه ، شروعاً دائماً .

لكن ، اذا كان المكان ضيقاً عليه والزّمن هرماً ، فان له زماناً ومكاناً خاصين وهما طليقان واسعان بلا تخوم . ذلك انه مسكون بهاجسٍ وحيد : ببدايةٍ أعمق أصلاً ، وبكارةٍ أكثر عذريةً .

يعرف ان الممكن المباشر سرعان ما يصير آسناً ، فالوقوف عنده دلالة العجز . ولكي ينقذه من التعفّن يصله بالمستحيل : ينفخ فيه الروح اللينة ، المرنة ، المتطاولة ، المطاوعة التي تجعل منه مهد المستقبل . وليس شعره الا أغنيات تتصاعد وتتموّج

حول هذا المهد ، حيث نلمس تجاعيد العالم والناس ، وحيث يتعانق موكب الكلمات وموكبُ الأرض .

لقد خلق المتنبي طبيعةً كاملةً من الكلمات ، في مستوى طموحه : ترجّ ، تتقدّم، تجرف، تهجم ، تقهر، تتخطّى... كأنها جواب كيانه الداخلي وامتدادُه وتكملته . هذه الكلمات تخلق بدورها من خيال المتنبي وطموحه المعجز كونا أسطورياً نعبره الأصداء والأصوات ، ويملؤه الضجيج والصراخ ، ويملؤه الصمت الأمير .

المتنبي روحٌ جامحة، تياهة ، تتلاقى فيها أطراف الدنيا . انه وحيد ، بل الوحيد ، فوحدته قدر محتوم لأن الانسان « خليل »نفسه* كل متفردٍ وحيد. كل وجود خلاق وحيد. الريح وحدة كانِسة . الأرض وحدةٌ صامتة السماء وحدة متلألئة معتمة . المتنبي وحدة غاضبة لا يرضيها شيء لكن وحدته ليست هرباً من العالم ، ليست وحدة اللجوء إلى الراحة والهدوء وليست مملكة مغلقة . انها وحدة المجابهة — مجابهة العالم ، واللعب به وتجاوزه . وحدة الألم الكبير : فمن لايملك غير آفاقٍ لا يصل اليها ، تمتلىء أعماقه بالمهاوي . إن العظمة تنقلب الى فاجعة حين يُراد القبض على اللّهب الأول . ذلك أن هذه وحدة الصداقة مع الاطراف القصية : الانتصار أو الموت ؛ وحدة التعالي والمطالب الكبرى والاتصال بينابيع

---

* راجع المختار من شعر المتني : « ديوان الشعر العربي» الكتاب الثاني . المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٦٤ .

القوة والسيطرة على العالم وتغييره . انها الوطن الأرحب .

سيختار الغربة مؤمناً أن لا عظمة إلا في نفسه ، صديق القلق والريح ، غنياً عن الوطن ، غير الناس كأنه ليس منهم ، فكلهم صغار ، وغنم للراعي العبد ، الذي هو « أحق بضرب الرأس من وثن » أما المرأة فلها ساعة وحسب هي ساعة النصيب الحيواني ، فكيانه مرهونٌ بما لا نهاية له ، بما يجلّ عن التسمية ، بالمدى المتطاول الذي يقصر ، مع ذلك ، في عينيه .

قد يرهق جسده وقد يشيبُ لكن فيه روحاً لا تعرف الهرم ، حتى كأن له روحاً ثانية . الموت نفسه رعاه واحتضنه فصار أنيساً ، حلوا ، بل صار دواء هو وحده يشفيه من نفسه . منذ هذه اللحظة « هان على قلبه الزمان » ، فاستوى لديه الغياب والحضور ، الموت والحياة ، الفرح والحزن . كوني اذن ، ايتها الطرق ما شئت .. كوني النجاة أو الموت ، لا فرق .

انسان المتنبي موجة لا شاطىء لها — دائماً على حركة . انه اول شاعر عربي يكسر طوق الاكتفاء والقناعة ، ويحول المحدودية إلى أفق لا يُحدّ شعره للحركة ، للحرارة ، للطموح ، للتجاوز . انه جمرة الثورة في شعرنا ، جمرة تتوهّج بلا انطفاء . انه طوفان بشريّ من هدير الاعماق ، والموت هو اول شيء يموت في هذا الطوفان .

VII

الحنين الى النشوة والانتقال والانخطاف ، شكل آخر من أشكال التمرّد على المجتمع . فهذه وسائل لتمزيق ستائر الواقع اليومي ، والدخول الى العالم الخفي . لهذا الحنين مرتكز في الطبيعة الإنسانية . فالانسان يتوق الى ان يتخطّى ظواهر الاشياء الى ما وراءها ، ومن مهمات الشعر ان يفتح دروباً الى ذلك العالم الخفي وراء العالم الظاهر ، ويتيحَ للانسان ان يتخلص من العوائق ، ويصير شبيهاً بسائل روحي يتمدّد في العالم .

سيكون الشعر في هذه الحالة مفاجئاً ، غريباً ، عدوّ المنطق والحكمة والعقل. هكذا ندخل معه إلى حرم الأسرار. نتحد بالأسطوري ، العجيب ، السحري . نمزج بين الغريب والأليف ، الوضوح والسر ، النظام والفوضى ، الحقيقة والوهم ، الداخل والخارج ، الذات والموضوع ، الليل والنهار ، الواقع والحلم . نعتبر العالم الداخلي وعجائبه الواقع الوحيد ، ونعلن أن العالم ليس إلا « هوى » الروح وجموحها . نجعل « الهوى ربّاً » [٢٧] كما يعبر **ابن بابك** .

هذا الشعر القائم على هوى التخيّل والتوهم نصفه بأنه سفَر في فضاء الأعماق ، يواكبه الخيال ، واليأس من الحياة ، ويواكبه رجاء الخلاص .

ليس ابن بابك يائساً « بـــل هو ابن اليأس » [٢٨] . منذ البداية يرفض العالم. اليأس يحبُّ ويحنو فهو «أخٌ شفيق »[٢٩]، واليأس يفرح ويظلل ويمتع ، فهو « سرادق منصوب في كل مكان » [٣٠] . قد يحاول البعض أن يجد في الحياة ما يروي ، فيصرخ به الشاعر : هـــذا غرور [٣١] ثم ان الوطن ضيق كالصحن[٣٢] ، لا متسع فيه ، مع أنه واسع تضيع فيه الريح كأن الجفاف والقحط عِبرة الأرض [٣٣].

ماذا يفعل الشاعر إذن ، وليس أمامه غير الخيبة ؟ يلجأ إلى خلق عالم آخر. يبني بيوتاً أخرى ، ويسلك دروباً ثانية. يبحث عما « يطيّر » العقل حتى يصبح البحر جرعة وتصير الجبال كرة [٣٤] . ها هـــو إذن يتخطى الأرض « ويبلغ السماء » [٣٥] دون أن يتعب . وكيف يتعب وله « خطو كالموج » [٣٦] والحياة ذاتها تحمله كالموجة [٣٧] . لكنه أحياناً يسافر إلى عالمه الآخر ، بطريقة ثانية . يسافر ممتطياً الخيل التي تخبئها له « مساحب الريح » [٣٨] . في ذلك العالم يحادث النجوم وتحادثه [٣٩] ، بل يصير شبيهاً لها حتى لا يعود هناك فرق بينه وبينها [٤٠] ، وإذ يصير كوكباً يدخل في النظام الشمسي [٤١] . وهناك يصير جزءاً من عالمه : نجماً في جدول المجرّة ، وطريقاً على شعرة الصراط [٤٢] . هناك الوجـــود الحقيقي الذي اشتراه بالمعدوم في عالم الناس [٤٣] . وهناك يجد المتعة في العيش ، ويجد الصبوة ، حتى انه ليقدر أن يغرّد

ولو لم يكن غرّيداً [٤٤] . يصبح هو نفسه سحرا يغيّر ويخلق ما يشاء ، حتى انه ليستطيع ان يخلق سواداً للضوء [٤٥] .

وماذا يشكو ؟ ضياعَ شعره بين الناس ؟ لا بأس. ليكن شعرُه برقاً يستهلُّ على الحجر [٤٦] . فهو يعرف انه منزّه عن العيب . عيبُه الوحيدُ أنه شقيٌّ بالشّعر ، أنه « يدْمى من الشّعر» [٤٧] دون ان يشعر. لكنه يشكو أمراً واحداً : كونه من رجال هذا الزّمن [٤٨] .

هذا الاتجاه نحو العجب ، المدهش ، اللاّمعقول هو ردّة فعلٍ ضدّ يباس الحياة ، وهو تفجير لأرض الألم المعتمة، حيث ننقذ حرّيتَنا الداخلية ونُشْفى من داءِ العيش في مجتمعٍ ليس الا حشدا من « البقر » و « القرود » .

بهذه الخياليّة نصفُ عالماً نتخيّله بحيثُ أن وصفَنا له يُوهمنا أننا بلغناه واننا عشنا فيه ولو لحظاتٍ قليلة . والعجب هنا ليس مستمَداً من الأسطورة او من الذهنية الفولكلورية ، بل هو داخلي نفسي مستمدٌ من خاصية الشعر السّحرية، حيث يسيطر على الشعر هذيانٌ رصين ، ويصبح السرُّ اليفاً كالهواء.

VIII

« آخر الحيوان الموت » كما يعّبر ابو تمام . الموت يطارد الانسان . الحياة نفسها ، موت فوق الأرض ، او هي « غيمة الموت » كما يقول ابو العلاء المعري : هذه حقائق ، فماذا يفيد

نسيانها أو تجاهلها ؟ من هذا التساؤل تنطق تجربة **ابي العلاء**.

لم يصل **ابو نواس** الى أطراف المأساة . بقي في حدود الحوار بين الروح والخطيئة ، بين حاضر اللذة ، ومستقبل الخلاص. **ابو العلاء المعري** حضنَ الأطراف وتجاوزها. الحياة، كما يراها **ابو نواس** ، تبدأ اليوم والآن ، وهي عند **ابو العلاء** تبدأ غداً وبعد الموت . انه يفتح في اعماقه جحيما يهبط فيه حيث يحاور الموت ويصادقه ويتمناه ويدعوه حق الموت .

انفعاله المباشر الاول ، ازاء الحياة هو الزّهد . لذلك يأنس بالوحدة وتوحشه الجماعة . والبعد عن الناس يتضمّنُ الملل والتعب منهم . فالحياة « تعب كلها »* . واذا كان هناك ما يدعو الى العجب فهو الرغبة في اطالة الحياة . اذ بقدر ما يطول عمر الانسان يطول شقاؤه .

لكن **ابا العلاء** لا يقدم جديداً فيما يتعلق بالدعوة الى الزهد. سبقه اليها **ابو العتاهية** ، بشكل خاص ، وعبّر عن دعوته بنبرة باروقية تفيض بالرهبة . الانسان « يسقط » كما يقول ، وحيداً، إلى الدنيا ، ويمضي عنها وحيداً دون ان يظفر بشيء منها الا بحفنة التراب التي تغطيه بعد نزُوله في القبر والقبر هو مكان التحوّل المرعب : يتعفر الوجه البشري ، وتنتن رائحة الانسان العطرة، ويتفتت الجسد الناعم، ولا يبقى غير الجمجمة العارية والأعظم النخرة . بل إن القبر هو المسكن الوحيد

* راجع المختار من شعر أبي العلاء : المصدر السابق .

للانسان . إن الخلاص الحقيقي هو الخلاص من الدنيا ، في بناء كونٍ مقدس على الأرض يصلنا بالله والآخرة ، عبر انتظارنا الموت الحق .

لكن اذا كان **أبو العتاهية** قد خلق هذا الكون المقدّس بدءا من الزهد بالدنيا ، فان **أبا العلاء** يخلقه بدءاً من الموت ، فالموت هو الإكسير الوحيد الذي يطهّر ويشْفي وينقذ . انه يتحسّر لكونه انساناً يعيش سجين موته الذي يتقطر نقطة نقطة . فهو ميتٌ قبل ان يقبر ، وليست الحياة إلا موتاً يسعى : الثوب الذي يلبسه الانسان هو الكفن ، والمنزل قبره وعيشه موته ، والموت بعثه ، وهو حياته الاصلية . اذن لماذا لا يتوق الانسان إلى الموت الفعلي؟ لماذا يعيش ِرمياً ؟موجودٌ غير موجود: عرَضياً ــ هنا والآن، جوهرياًــ هنالك فيأبدية السديم . وفوق ذلك يعيش مع الآخر الذي « صاغه ربه من الوسخ »، فهو دَنسٌ محضٌ حتى ان الأرض لا يمكن انتتطهر «الا اذا زال عن آفاقها الأنَس». ان الانسان لعنة اغتراب : غريبٌ بين الناس وغريبٌ بعد أن يموت . فالحق ان شرّ أنواع الشجر وأخبثها « هو الشجر الذي يثمر الناس » .

الصخرة ، لذلك ، أفضل من أفضل الناس : ألا سحقاً للحياة ولا بُوركَ في كل ما هو حيٌ . الوطن سجنٌ والموت تسريحٌ ، والقبر وحده حصنُ الإنسان . وخيرٌ له ان يموت اقتلاعاً كالشجرة دون ان يترك وراءه غصوناً ولا أصولا .

ما أعذبَ الموت وما أوسعه : فيه يستريح الانسان عائداً الى أصله ، فيتطهر ويشفى ، فالعيش علة دواؤهـا الموت . الموت عيد الحياة ، فالفناء يُغْني الانسانَ ، شأنَ المسك الذي يزيدُه السّحقُ غِنىً وطيباً . بل ان الموت غريزةُ النفس : فهي في شهوةٍ دائمة لتصبح زوجةً له .

إن ابا **العلاء** يموت من كونه لا يموت، فأسرع،ايها الموت:

جَسدي خِرْقةٌ تـُخاط الى الأرض

فيا خـائِطَ العوالمِ خِطْني

هـذا هو الانسان : خرقةٌ تذوبُ في النسيج الكوني ، وزجاجة تتكسّر ولا تـُسبك مرة ثانية . أغلبُ « الظن » اذن ، أن هـذا الزمان ، بكونهِ وفسادهِ معاً ، ليس الا عبثاً ولهواً .

هذا هو العبث ومناخه ، حيث لا يجد الانسان أساساً راسخا لكيانه ، لا في نفسه ولا خارج نفسه . الحياة فاسدةٌ أصلاً : كأنّ ولادة الانسان هي كذلك ، خطيئةٌ اصلية .

يكشف شعر **ابي العلاء المعري** عن الغياب الأصلي في الحياة. فالحياة غائبة جوهرياً – لا الآن وحسب ، بل أمس وغداً. فليس العالم والتـاريخ إلا سلسلةً من الغياب الدائم الحضور ، وليس الانسان الا سقوطاً متتابعاً ينتظر نهـايته . هكذا

يستعجل **ابو العلاء** الموت ، كأنه يرفض وجوداً يحدّده الانتظار .

إن **ابا العلاء** هو أول شاعر ميتافيزيائي في تراثنا الشعري، من حيث أنه مأخوذٌ بالعودة الى حضن الأم– الأرض، مأخوذٌ بالمطلق : بالزمن ، والموت ، والفناء ، والأبدية ... إنه شاعر ميتافيزيائي ، وليس شاعراً فيلسوفاً ، ذلك أن الفكر الميتافيزيائي تأملٌ في العالم ، اما الفلسفة فتتضمن اكثر من التأمل : تتضمن طريقةً ومنهجاً في تأملِ العالم . ولا طريقةَ **لابي العلاء** : انه يثير مشكلات ذات طبيعة ميتافيزيائية ، ويتحدث عنها ويستلهمها في سبيل توكيد الحقيقة التي يشعر انها تملأ يقينه . وهو في شعره يتحدّث بنبرةٍ أليفة ، نبرةِ الذي يَعلمُ الحقيقة . لذلك يتوجه الى الفكر أكثرَ مما يتوجّه الى الشعور . فالمعنى هو ما يهمُّه في المقام الأول . ولعلّ هذا ما يفسّر السبب في انه لم يترك تقليداً فنياً يمكن التأثر به ، كما ترك مثلاً **أبو تمام** او **ابو نواس** . انه عالمٌ وحده ،لا يتميّز عمن تقدموه من الشعراء وحسب ، بل يتميّز كذلك عن معاصريه .

كان **ابو العلاء** بُرْجاً يرتفع وحيداً ، عاليا ، في مفازة البشر ، وفي الجهات كلها ، يرى ويتلألأ .

هوامش

(١) يقول السلامي (ابو الحسن ، محمد بن عبد الله ، توفي ٣٩٣ ه) :

في جوار الصّبا نحلٌ بيوتاً عمرت بالغصون والأقمار
ونصلّي على أذان الطنابير ونصغي لنغمـــة الأوتار
بين قومٍ إمامهم ساجدٌ للكأس أو راكـــعٌ على المزمار

(٢) الحصري ، زهر الآداب ، الجزء الأول ص ١١٠ ، القاهرة ١٩٣٥ .

(٣) الصولي ، أخبار أبي تمام ، ص ٧٦ ، القاهرة ١٩٣٧ .

(٤) الموازنة ، ص ٣٩١ .

(٥) كالنجم ، ان سافرت كان موازيا وإذا حططت الرحل كان جليسا

(٦) ساحر نظمٍ سحرَ البياض من الألوان سابيـــه ، خبثه ، خدعه
والشّعر فرجٌ ليست خصيصته طولَ الليـــالي إلا لمفترعه

(٧) هذّب في جنسه ونال المدى بنفسه ، فهو وحده جنسُ

(٨) إن كنتما لا تشربان معي خوف العقاب، شربتها وحدي

(٩) قال: ابغني المصباح ، قلت له: اتّئد
حسبي وحسبُك ضوءُها مصباحا
فسكبتُ منها في الزجاجة شربةً كانت له حق الصباحِ صباحا

(١٠) ذي لغةٌ تسجد اللغات لها ألغزَهـــا عاشقٌ وعمّاها

(١١) لها من المزج في كاساتها حدقٌ ترنو إلى شربها من بعد إغضاء

(١٢) هاتا بمثل الراحِ معرفةً بلطافة التأليف والودِّ

(١٣) في كؤوس كأنهنّ نجومٌ جارياتٌ بروجُها أيدينا

(١٤) لا ينزل الليل حيث حلّت فليل شرّابها نهـــارُ

(١٥) دارت على فتيةٍ دار الزمان لهم فما يُصيبهمُ إلا بما شاؤوا

(١٦) لا تلمني على التي فتنتني وأرتني القبيح غير قبيح

قهوة تترك الصحيح سقيماً وتعير السقيم ثوب الصحيحِ

(١٧) كرخيَّة تترك الطويل من العيش قصيراً وتبسط الأملا

(١٨) ما زلت أستلُّ روح الدّنّ في لطفٍ

وأستقي دمــه من جوف مجروحِ

حتى انثنيت ولي روحان في جسدٍ والدّنُّ منطرحاً جسماً بلا روحِ

(١٩) تترك المرء إذا ما ذاقها يرخي الإزارا

ويرى الجمعة كالسبت وكالليل النهـــارا

(٢٠) لو أطعنا ذا عتابٍ لأطعنا الله فيها

إنني ، عند ملام النـــاس فيها ، أشتهيها .

(٢١) كأنما اثنوا ولم يشعروا عليك عندي بالذي عابوا .

(٢٢) أُجلّ عن اللئيم الكأسَ حتى كأن الخمر تُعصَر من عظامي

وأسقيها من الفتيان مثـــلي فتختال الكريمـــة بالكرامِ

(٢٣) أنِفتْ نفسي العزيزة أن تقنع إلا بكـــل شيءٍ حـــرام

(٢٤) أصبني منك ، يا أملي بذنب تتيهُ على الذنوب به ذنوبي

(٢٥) فما زلت بالأشعار في كل مشهدٍ أليِّنها ، والشِّعر من عُقد السِّحر

(٢٦) وليس حوليَ إلا رياحُ حبٍّ تجولُ .

(٢٧) يقول ابن بابك (ما يزال ديوانه مخطوطاً) :

إذا عصى الحلم جعلتُ الهوى ربّاً ، وإن لم يكُ معبودا

(٢٨) أنا ابن اليأس أهزأ بالأماني إذا همَّ المتوَّج باطّراحي

(٢٩) وأمّا اليأس، فهو أخٌ شفيقٌ وحظُّ الحِذق مطلبُه بعيدُ

(٣٠) تمتعْ ولو باليأس ، فهو سُرادقٌ على النفس مضروبٌ بكل مكان

(٣١) غُررتَ فما في ماء دجلة مشرع لصادٍ ، ولا في ريقها متزوَّدُ

(٣٢) أرى صحن العراق يضيق عني وإن ضلّت به الريحُ المقيمُ

(٣٣) كأنَّ القحط عبرة كل أرضٍ فسِيّان التهائم والنجــود

(٣٤) يفحصْن وكر العقل ثم يُطِرْنه بقوادمٍ لم تتصـــل بجناحِ

حتى تخال البحر حسوة طائرٍ   وجبال قومس من كرات الداحي

(٣٥) إذا كدح الناس في سعيهم   بلغتُ السماء ولم أكدحِ

(٣٦) ولي خطوٌ كحبو الموج دانٍ   أفوق به إلى الغرَض الجيادا

(٣٧) فأحسب ان الأرض في ظهر موجة   تخبُّ بها ما بين غرب ومشرقِ
وتزحم أعناق النجوم مناكبي   وأركب أعجاز السحاب المعلقِ

(٣٨) مُلِئتْ لي مساحب الريح خيلاً   فتخطيت والرماح طريق

(٣٩) وحا ثتْ النجوم وحادثتني   وبردُ الليل مصبوغ الذيولِ

(٤٠) أرقتُ فلم أجد بيني   وبين نجومها فرْقا

(٤١) أبينُ كما تبين الشمس طوراً   وأخفى مثلما تخفى النجومُ

(٤٢) أنا في جدول المجرة نجمٌ   وعلى شعرة الصّراط طريقُ

(٤٣) وما عسى قولك في شاعرٍ   يبيع بالمعدوم موجودا ؟

(٤٤) هناك ألقى العيش ذا صبوةٍ   أشدو ، وإن لم أك غرّيدا

(٤٥) ولو أن الصباح وشى بظلمي   خلقتُ لكل شارقةٍ سوادا

(٤٦) فإن ضاع شعري فقد تستهلُّ   البروق على الحجر الجـــامد

(٤٧) فليس لي عيبٌ سوى أنني   أدْمى من الشّعر ولا أشعرُ

(٤٨) وما لي إلى هذا الزمان جناية   تنغّصُ ، إلا أنني من رجالهِ



٣ ـ الصنعة

من القبول إلى التّساؤل إلى الصّنْعة : الصّنْعةُ هي المدار الذي يتحرّك فيه الشعر العربي طيلة تسعة قرون (١٠٠٠ — ١٩٠٠) ، وهي الهاجسُ المسيطر . يجمع الشعر في هذه الفترة بين النّزعتين اللتين سادتا في الفترة العباسية : النزعة الحياتّية ، حيث صار الشعر نوعاً من الحياة اليومية ، والنزعة الجماليّة ، حيث صار الشعر ، على العكسِ ، فناً . هكذا أصبحت القصيدة في هذه القرون التسعة نوعاً من فنّ المزْج بين اللغة والحياةِ في سبيكةٍ أنيقةِ الصُّنْع .

الصّنعة وما يرافقها من تأنّقٍ وزخرفةٍ ظاهرةٌ تسودُ حيث تسودُ البطالة واللّهو والترف ، أي حيث تترسخ الحياة الحضرّية . ويمكن أن نصف الشعر العربيّ في هذه القرون التّسعة بأنه كان شعراً مَدينياً . الصّنعة ، من هذه الناحية ،

لا تميّز الشعر بقدر ما تميّز الحياة والمرحلة التاريخيّة . فهي تنشأ وتنمو في ظروفٍ واوضاعٍ اجتماعيّة وتاريخيّةٍ معيّنة هي ، غالباً ، ظروف توّقفٍ وأوضاعُ انحلال . فقلّما تنشأ الصّنعة في أوضاع الثورة . الصّنعة لعبٌ شكليٌّ زخرفيٌّ، لذلك تنشأ في الهدوء والرّاحة ، لا في التفجّر والتغيّر .

ولقد تقلّصت الحياة العربية في هـــذه القرون التّسعة وأصبحت أسيرة القصور والحدائق والجواري وما إليهنّ . أصبحت عالماً يضيق بعد اتّساع ، وينغلقُ بعـد انفتاح ، ويتفتّت بعد تماسك تحوّلت إلى دويلات ، لكلٍ منها غاية واحدة : أن تستمتع بالملك وتلتذّ بالحياة . الإرث الشعريّ نفسُه فـُتـّت وصيغ من جديد في زخرفيّاتٍ ونُتفٍ صنعيّة . لم يُضَفْ إليه شيء . لكنّه امتدّ شكلياً بقوّة اللعب الصنعيّ وقوة الحاجة التي أخذت تفرضها الحيـــاة في المدينة وحول القصور وأصحابها. ومن الغريب أن الحملات الصّليبيّة المتتابعة والحروب التي أثارتها وقامت لمواجهتها وانتهت بدحرهـــا والتغلّب عليها لم تـُفد شيئاً في تحريك الطاقة الشعرية ودفعها إلى فتح آفاقٍ جديدة للشعر العربيّ أو ، على الأقـل ، إلى تحقيق بعض الإبداعات التي يمكن اعتبارها إضافةً حقيقيّة إلى الإبداعات في الماضي .

كما أنّ الحياة في المدن أصبحت زياً ، كذلك القصيدة لم يعد معناها هو الذي يهمّ الشاعر أو السّامع أو القارىء ، بل

صار زيّها هو ما يهمّه ، أي صار متعلقاً بصنْعتها وكيفيّة هذه الصّنعة . وكما أنّ الحيـــاة في المدن نقيضٌ للحياة في البداوة ، كذلك كان الشعر المصنوع نقيضاً للشعر المطبوع . في الصّنعة إتقانٌ وتأنـّق يصلان أحياناً إلى درجة التصنّع . وفي الطبع تـَفجّر وفيضٌ يصلان أحياناً إلى درجة السهولة . ولئن كانت الـكلمة في شعر الطبع شرارةً أو موجةً أو حركة عاصفة تتواكب مع غيرها في هديرٍ كالنـّهر ، فإنّ الـكلمة في الشعر المصنوع دميةٌ أو حصاةٌ مزوّقةٌ ملساء تـُرتـّب مع غيرها في نـَسَقٍ كالعِقد أو الحِلـْية .

هكذا أصبح من الممكن تعريف القصيدة بأنهـــا كلامٌ مصنوع . وإذا كان « الكلامُ يفتح بعضه بعضاً » كما يقول **ابن رشيق** ، فإن الشعر كما فـُهم طيلة هذه القرون التـّسعة ، هو صناعة الكلمات على نحوٍ بارعٍ بحيث ينفتح بعضها على البعض الآخر ، ويفتح بعضها البعض الآخر ، وبحيث أصبح النـاس آنذاك يأخـــذون بقول **ابن رشيق** : « المصنوعُ أفضل من المطبوع » . وفي هذا يقول **ابن رشيق** مستطرداً موضحاً : « ولسنا ندفع أنّ البيت إذا وقع مطبوعاً في غاية الجودة ، ثم وقع معناه في بيتٍ مصنوعٍ في نهاية الحسن لم تؤثر فيه الـكلفة ولا ظهر عليه التعمّل ، كان المصنوع أفضلهما . »

الشعر هو إذن ، بحسب هذا الاتجاه النقديّ ، فنّ صناعة الكلام . إنه مناورة ذهنـّية بالكلمات ، لكنّ الكلمة هنا

تظلّ وسيلة . تبقى لوناً وعنصرَ تزيين ، وليست غاية بحدّ ذاتها ومن هنا كان مقياس الشعر هو أن يسايرَ العصرَ وأهلَ العصر . ويعبر عن هذا **ابن رشيق** فيقول إنّ الشعر صار « أليَقَ بالوقت وأمسّ بأهله » وفي تعبير آخر يقول « أشكلَ بأهله ». وكان حين يمتدح شاعراً يقول عنه إنه « يختار للأوقات ماشاكلها » . وقادت هـذه المشاكلة إلى أن تصبح القصيدة نسيجاً مترفاً من « الكلام المأنوس » أو المعاني السهلة ، وإلى أن يصبح الشاعر « كصاحب الصوت المطرب يستميل الناس » كما يعبّر **ابن وكيع التنّيسيّ** . أخذت القصيدة تتجه ، بتعبير آخر ، إلى أن تكون أغنيةً – صوتاً خفيفاً تأنس إليه الأذن وتطرب له . هكذا غرق الشعر في ما يلذّ الحواسّ ويوفّر لها المتعة القريبةالعاجلة .

الصنعة لعبٌ شكليّ ، في بعض وجوهها . من هنا تطوّر الشكل الشعريّ في هذه القرون التّسعة . سادت الأوزان الخفيفة المجزوءة لكي توافـق إيقاع الحياة المدنيّة السّريعة المتحرّكة المتغيّرة . واستخدمت اللّغة العامية ، وبخاصة في الموشّح والدّوبيت . وأخذ الشعراء يكتبون باللغة العاميّة ذاتها أنواعاً شعريّة مثل الكان وكان ، والقوما ، والزّجل . واستخدمت إيقاعاتٌ مختلفة من أوزانٍ مختلفة في قصيدة واحدة : الموشّح. ونشأت أشكال بنائية جديدة: المخمّسات، والمسمّطات . ووصل تطوّر الشكل الشعري في هذه المرحلة

إلى أوجه في قصيدة **للقاضي الفاضل** . فقد كتب هذا الشاعر قصيدة مزج فيها بين النثر والوزن ، فجعل صدور الأبيات كلّها نثراً وجعل أعجازَها كلّها وزناً (*) .

إلى هذا كلّه ، نما الشُعُور بضرورة وحدة الموضوع في القصيدة . فحين جمع **أسامة بن منقذ** ديوانه جزّأ القصيدة الواحدة ذات الموضوعات المتعدّدة إلى أجزاء ووضع كلّ جزءٍ في الباب الذي يناسبه . أي أنه خلق جوّاً للقصائد ذات اللّون الواحد .

الصّنعة كذلك اتّجاهٌ ، في بعض وجوهها ، إلى العالم الخارجي من حيث هو أشياء مفردة ، مستقلّة ، حيث يحاول الشاعر أن يصنع بالكلمات ظِلاً لها ، أو كياناً يماثلها . وهذا هو الوصف كما عرفه الشعر العربي في هذه المرحلة ، بخاصّة . هكذا أخذ الشاعر العربي يُعنى بوصف الأشياء بحدّ ذاتها ، لا بوصف الأحداث والتّغيرات . أخذ يصفها من حيث هي كائنة ، لا من حيث هي متغيّرة ، فينظر إليها كماهيّاتٍ ثابتة. وأخذ تبعاً لذلك ، يُعنى بأشياء الطبيعة كالأزهار والأنهار والحدائق والأشجار والغيوم ، وبأشياء الحياة اليومية بدءاً من

(*) إقرأ هذه القصيدة، ذات الأهمية التاريخيّة الخاصة، في الكتاب الثالث من « ديوان الشعر العربي » ، ص ١٤٦ – ١٤٨ ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٦٨ .

أكثرها بساطة وانتهاءً بأكثرها تعقيداً . وكانت عنايته الأولى منصبّةً على جسد المرأة .

تميّزت العلاقة بين الرجل والمرأة في هذه المرحلة بكونها علاقة جنسٍ ولذّةٍ ولهوٍ في الدرجة الأولى . كان الحبُّ – إن صحّ الكلامُ هنا على الحبّ – يشبه ساحةَ ألعابٍ ليس فيها للقلب إلاّ مكانٌ صغير أحياناً وليس له ، غالباً ، أيَ مكان . فقد تحوّلت غريزة الحبّ ، أعمق الغرائز وأغناها ، إلى صنعة وزخرفة . كانت تُزيّن بألوان الذّهن وأصباغه . وبدا الحبّ نوعاً من تَصْنيع الحياة والإنسان والطّبيعة جميعاً .

الشكل في التعبير عن هذا الحبّ يحتلّ المكان الأول . تفعل القصيدة وتؤثّر بشكلها أولاً . حين يتوجّه العاشق إلى عشيقته يريد أن يكون شكل توجّهه صورةً له ومرآة . لذلك يجهد في أن يأتي شكل توجّهه متقناً بارع التفنّن . والشعور لا يهمّ . يهمّ التّعب . لكي نُسِرّ لا بدّ من أن نلمع . ولا نلمع إلا بصنعةٍ ما . هكذا أصبحت الصّنعة هي كذلك وسيلة الحبّ وخادمته .

لكنّ الصّنعة انحطّت حين أخذ الشعراء يتعلّمونها كأمثولةٍ مدرسيّة. وانحطّت معها اللّغة الشعريّة وصورُها . تحوّلت التشبيهات إلى علاقاتٍ مصطنعة وكلماتٍ فرغت من شحنتها الموحية . الحبيبة ، كل حبيبة ، زنبقة ، وردة ،

كوكب ، قمر ، شمس . الشمس تمحو جميع الأضواء ، كذلك الحبيبة تمحو كلّ جمالٍ غير جمالها . نجمة الصباح تستيقظ عارية . كذلك الحبيبة وهي تستيقظ . أمّا عيناها فتتكلّمان وتأمران وتخطبان وتحرّمان وتحلّلان ، وهما رسولها إلى العاشق . والعاشق دائماً مريضٌ يتوق إلى الشفاء ، وفي وصال حبيبته أو حنانِها شفاؤه . فالحبيبة نارٌ تشعله وماءٌ تطفئه في آن . لقد تحوّل الحبّ في هذه القرون التّسعة إلى عيادةٍ ملأى بالمرضى والأطبّاء

لم تكن الصّنعة إذن ظاهرة فردية ، بل كانت ظاهرة جماعية . وهي ترتبط بهاجس الأداء المتقن لا التفكير المُتْقن. فقد كانت الفكرة تأخذ قيمتها من زيّها وزينتها ، وتحوّلت اللّغة من وسيلة للتواصل والتفكير إلى مادّةٍ زخرفيّة مهمّتها أن تجعل العالم الخارجيّ عالماً مزخرفاً : تحوّله إلى منظر أو حلية أو أغنية أو صورةٍ سمعية – بصريّة فاتنة . الشعر نفسه تحوّل إلى مشهدٍ من الخطوط المتداخلة لغاية زخرفيّة ، ولم يعد من الممكن أن نشارك فيه إلا بالنظر والسّمع– مشاركة خارجية جزئية في مشهدٍ مصنوع . من هنا يمكن القول إنّ قيمة هذا الشعر تكمن في كونه يشهد على إرادة الاستمرار في الصراخ الشعريّ ضدّ الموت الذي كان يتقدّم ليغمر كلّ شيء من هنا كذلك تبدو هذه المرحلة كأنها مرحلة تفسيخٍ لما نسجه شعراؤنا القدامى المبدعون ، ونَهْبٍ لإرثهم . الشعر

هنا أخذٌ متواصل بلا عطاء . وقد تراكم هذا الأخذ وصار حاضراً في النّفوس والعقول والأذواق ، بحيث حجَب ضوء الشعر الحقيقي ، وبدت هذه المرحلة الطويلة إطاراً فارغاً أو دهليزاً كبيراً يمتلىء بالأصداء والأنقاض .

لم يُفد ما سُمّي « عصر النهضة » في الخروج إلى فضاء الشعر الحقيقيّ . كان على العكس ، من الناحية الشعرية ، استمراراً للانحطاط . كان عصر احتذاءٍ وتقليد واصطناع بحيث يبدو عصر الانحطاط بالنسبة إليه عصراً ذهبياً . فإن « عصر النّهضة » أكثر إغراقاً في التبعية ، وفي التقليد . وبهذا يبدو عصر الانحطاط أكثر حداثةً وحيويّة . ولم يفد كثيراً دور **البارودي** في نقل الشعر العربي من عالم الألفاظ والمحسّنات البديعيّة إلى عالم الواقع لقد رجع إلى الأصول القديمة دون أن يأخـــذ بعين الاعتبار ما وصل إليه الشكل الشعريّ واللّغة الشعرية في التطوّر في عصر الانحطاط. وأحيا نماذج قديمة بتقليدٍ بارع ، وفي هذا تابع البناء ، خطأً ، على الأصول . وشاركت هذه المتابعة في إبقاء الدّفعة الشعرية حبيسةً داخل معتقل شكليّ تقليديّ .

كان هذا العالم الشعريّ يموتُ متجرجراً مع أنقاض الحرب العالمية الأولى . كان في الوقت نفسه ينبعث بـــدءاً من هذه الطفولة غير الناضجة، لكن الغاضبة السّاحرة: **جبران خليل جبران** .

٤ ـ الحاضر وبدايات التحول

I

يبدو لي الشعر العربي، طيلة النصف الأول من هذا القرن، في صور ثلاث * . الصورة الاولى هي التقليد والسلفية . وتكتنز الصورة الثانية بدفعة ثورية تجددية في المضمون والشكل معاً . اما الصورة الثالثة فتتأرجح بـــين رومنطيقية الكآبة حينا والغضب والعنف حيناً آخر ، من جهة ، ورومنطيقية التألق الشكلي التجميلي ، من جهة ثانية .

* لا أتحدث هنا عن الشعر العربي باللغتين الفرنسية والانكليزية لأنني أميل إلى الظن بأنه ظاهرة خاصة نشأت في ظروف خاصة. وهي إذن ظاهرة عابرة أستطيع أن أنظر إليها الآن وهي تغيب في بهاء مشع مثل كوكب نراه للمرة الآخيرة، فيما ينطفىء متوجاً بإكليل من الشعر المدهش – شعر جورج شحاده وكاتب ياسين وفؤاد نفاع، تمثيلاً لا حصراً. فمن الصعب أن يكون عربياً، بالمعنى العميق ←

II

الشعر العربي ، كما يتجلّى في الصورة الاولى ، تكرار صنْعي لاشكال وأفكار جامدة ومستنفدة . الشعراء هنا ينساقون في طريق مفتوحة . يستْعيرون اجواء اسلافهم وصيغهم . ما سمّيناه ونسمّيه عصر النهضة لم يقدم أيّ جهد يضيف أو يغيّر في كل ما يتّصل بالابداع الشعري. كان معظم شعرائه ينظرون ، حتى الى الطبيعة حولهم ، بأعين تاريخية . كانت الطبيعة في شعرهم قاموساً من الكلمات والتعابير والاوصاف الجاهزة ، المتداولة ، المتوارثة . وقلّما كان يظهر في هذا الشعر بعد شخصي . كان الكلام رداء مستقلاً مصنوعاً لكي يتلبّس موضوعاً جاهزاً خارجياً . هكذا تأتي القصيدة نسخة منقولة من هنا وهناك تلتصق صنعياً بالواقع .

— الكامل، الشعر الذي لا يكتب باللغة العربية – الأم ، الشعر الذي لا يستطيع العربي أن يقرأه أو يتذوقه إلا إذا نقله إلى العربية .

ولا أتحدّث كذلك عن الشعر العربي باللغة الدّارجة . فهو ما يزال ظاهرة لكنها عميقة الأصول ، وإن تكن نادرة الفروع . وإذا كنت لا اعرف أن أتكلم على هذا الشعر في مصر والعراق ، فإنه في لبنان يقترن في نتاج ميشال طراد بهيام يحمل من لبنان وأشيائه أثيراً سماوياً ، ويقترن في نتاج الأخوين رحباني بصوت فيروز – الهيام الآخر الذي يصير الوجود صوتاً وأغنية. هذا الشعر – الأثير عند ميشال طراد بداية مفردة لا ثانية لها . وهذا الشعر – الغناء عند الأخوين رحباني هو ، في رأيي ، أهم حدث شعري – صوتي في زمننا الحاضر .

III

اللغة الشعرية اكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم . انها وسيلة استبطان واكتشاف . ومن غاياتها الاولى ان تثير وتحرك، وتهز الاعماق وتفتح ابواب الاستباق انها تُهامِسنا لكي نصير ، اكثر مما تهامسنا لكي نتلقّن . انها تيار تحولات يغمرنا بايحائه وايقاعه وبعده هذه اللغة فعـــل ، نواة حركة ، خزّان طاقات . والكلمة فيها اكثر من حروفها وموسيقاها. لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خـــاصة . فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده . وطبيعي ان تكون اللغة هنا ايحاء لا ايضاحاً .

نحو الآفاق التي تؤدي اليها هذه اللغة يتجه الشعر بصورته الثانية، في نتاج جبران **خليل جبران**، على الأخصّ. في هذا النتاج مناخ ثوريّ أخلاقي صوفيّ يحول الشعر إلى فعل حياة وإيمان . وفيه قشعريرة غنائية مشبعة بلهب التمرّد على الواقع والتطلع إلى واقع أكثر سموّاً وأبهى . وتأتي جِدّةُ **جبران** من انفصاله ، في المقام الأول ، عما نسمّيه عصر النهضة – فلم تكن آثاره ، ولا لغتـــه خصوصاً ، وليدةَ هذا العصر أو استمراراً له ، وإنما كانت تفجّراً خاصاً .

مع **جبران** تبدأ في الشعر العربي الحديث الرؤيا التي تطمح إلى تغيير للعالم ، فيما تصفه أو تندبه أو تفسّره . مع **جبران**

يبدأ بمعنى آخر ، الشعر العربي الحديث . ففي نتاجه ثورة على المألوف ، آنذاك ، من الحياة والأفكار وطرائق التعبير جميعا . يقول ، سنة ١٩١٤ ، في إحدى رسائله إلى **ماري هاسكل** : « لم تكن الطرق القديمة تعبّر عن أشيائي الجديدة. وهكذا كنت أعمل دائماً على ما ينبغي أن يعبّر عنها . ولم أقتصر على صياغة ألفاظ جديدة ، بل إن إيقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة ، وأشكال التأليف كلها كانت جديدة . كان عليّ أن أجد أشكالاً جديدة لآراء جديدة » (*) . وفي رسالة ثانية إلى ماري هاسكل تعود إلى سنة ١٩١٢ ، يقول: «أعرف أنه لن يكون بوسعي أن استثير اهتمام أولئك الذي يعبدون آلهة قديمة ، ويتبعون أفكاراً قديمـــة ، ويعيشون برغائب قديمة » . ولكنه يقول بيقين في رسالة أخرى : « أعرف أن لديّ شيئاً أقوله للعالم يختلف عن أيّ شيء آخر » .

فجبران منذ بداياته مأخوذ بهاجس التجديد والتفرد ؛ هاجس أن يبدع أعظم أثر عربي في وقته ، وهو يذكر ذلك صراحة في رسالة إلى **ماري هاسكل** ، سنة ١٩١٤ ، فيقول : « في الأدب العربي أشياء كثيرة أعظم من آثاري، لكن أقول بصراحة إن آثاري أكبر الآثار في اللغة العربية ، اليوم » .

ولم يكن **جبران** مخطئاً .

(*) هذا القول وما يليه من أقوال جبران مأخوذة من كتاب « أضواء جديدة على جبران » لتوفيق صايغ ، بيروت ، ١٩٦٦ .

هذا يقودنا إلى الملاحظة الأساسية وهي أن **جبران** كان يجمع في شخصه صوت الثائر وصوت النبي . ولهذا كان حدسه الشعريّ حدَس تغييرٍ لا تصوير ، كان يرفض العالم حوله ، ويطمح إلى عالم آخر جديد.ومن هنا كان الشعر عنده فرادةً ؛ كان تجاوزاً وإضافة . فالخلّاق بالنسبة إليه هو من يتفرّد عن سواه بخصوصيّة معينة ، ويضيفُ شيئاً جديـــداً إلى خبرة الإنسان وتراثه . وقد أوضح رأيه هذا في مناسبات عديدة . يقول سنة ۱۹۱۱ واصفاً فنه : « أعرف أن في نتاجي شيئاً غريباً في الفن – أقصد أنه جديد – ولو أني لم أعرف ذلك ، لكنت قذفتُ بعيداً بفرشاتي وألواني »ويكتب عن **ميخائيل نعيمة** في إحـــدى رسائله إلى **ماري هاسكل** حين كانا ، هي و**جبران** ، يخطّطان معاً لإصدار كتاب عنه يضمّ دراسات متنوعة لكتّاب مختلفين.وقد بحثا معاً دراسة كتبها بالإنكليزية **ميخائيل نعيمة** ، لكنهما قررا بعد درسها ومناقشتها أن يهملاها . وأوضح **جبران** سبب إهمالها بقوله : « إن في كل شاعر شيئاً خاصاً به ، شيئاً يجعله فريداً ، عنصراً فردياً فيه، هو ينبوع نتاجه الخلاق وتعبيره الحق . وليس في مقال **نعيمة** شيء يوحي بوجود ذلك – وهذا وحده هو الشيء الرئيسي في أيّ شاعر » .

هذا التركيز على فرادة الشاعر ، يعني أن الشاعر الحقيقي ليس من يقدم عالماً خاصاً به وحسب ، بل من يقدمه عميقاً ،

جديداً شخصياً، برؤياه - بأبعاده النفسية والإنسانية، وبشكله وبنائه . ومن هذه الزاوية لم يكن **جبران** الشاعر المجدّد الأول في الشعر العربي وحسب ، بل كان ، إلى ذلك ، النموذج الأول للشاعر والإبداع الشعري بمعناهما الحديث . وإذا تذكرنا ما يقوله **جبران** من أن الفنان « خالق أشكال » ، نزداد إدراكاً لأهميته كنموذج ريادي حديث .

ولعل خير ما يوضح ثورية **جبران**، أعني تطلّعه إلى المستقبل والحرية ، رسالته إلى **ماري هاسكل** في ربيع سنة ١٩٠٣ حول الفن والحرية ، رداً على رسالة كتبتها له تبدي فيها إعجابها بالمعرض الدولي للفن الحديث ، وقتذاك ، حيث يقول « إني سعيدٌ جداً لإعجابك بالمعرض الدولي للفن الحديث . إنه ثورة واحتجاج وإعلان استقلال إن الصور بحدّ ذاتها ليست عظيمة ، بل إن الجميل منها قليل جدّاً . غير أن روح المعرض بوجه عام جميلة وعظيمة معاً . التكعيبية ، التأثرية ، ما بعد التأثرية ، المستقبلية ... هذه كلها ستقضي وتزول ، وسينساها العالم ، لأن العالم ينسى على الدوام التفاصيل الثانوية . إلا أن روح الحركة لن تقضي أبداً ولن تزول ، لأنها حقيقية ، كما هو جوع الإنسان إلى الحرية حقيقي . بمقدور الإنسان أن يكون حراً دون أن يكون عظيما ، لكن ليس بمقدور أيّ انسان أن يكون عظيماً إذا لم يكن حرا » .

أعترف انني لم أقرأ **جبران** الا مؤخراً . أعترف كذلك

أن نتاجه لم يستهوني ، ولم اجد فيه ما يمكن ان يكون لي غذاء روحيا أو فنياً، لا من حيث افكاره ولا من حيث طريقة تعبيره . ومع هذا كنت أشعر وانا اقرؤه انني امام صوت فريد الحضور في تاريخنا الشعري الحديث . اقول : صوت ، لانني اريد القول ان جبران ، كما تراءى لي، شاعر بصوته أكثر منه بنتاجه . شاعر بالبُعْد الذي اشار اليه ، لا بالمسافة التي قطعها . انه صيحة تجاسَرت ان ترتفع في وجه الماضي ، وان تحاول اختراق جلدة العالم ، رجاء النـّفاذ الى جوهره ، وان تمارس الهدم رجاء تشييد بناء جديد . ومع هـذا كله بقي ويبقى تفجّراً ، أو بالأحرى خميرة ممكنات . انه طوفان صغير غسل امام الذين جاؤوا بعده الكثير من عفن الدروب والتواريخ ، الاشياءِ والكلمات . وفي هذا ، لا في منجزاته ، سره وجاذبيته . هكذا يعكس جبران القاعدة التي طالما اتـّبعها ويتبعها الكثيرون من النقاد في تقييمهم ، اذ يعتمدون على ما يقوله الشاعر . وقيمة جبران ليست في ما قاله، بقدر ما هي في صوته – في نبرته ومداها. ان الوضع الذي عاناه جبران وعاشه ، يشبه وضع انسان ينزل بطيئاً واثقاً في محيط العالم ، لا تزعزعه موجة ولا يردّه عائق ؛ لا يتردد، ولا يحتار ، ولا يلتفت . يستمرّ في هبوطـه سائلاً ، مأخوذاً باغوار المحيط وابعاده . وهو دائماً وضْعُ من يسكن في اوائل الصباح ، فيما قبل الظهيرة ، وفيما قبل الشيخوخة .

كان الشعر العربي قبل جبران في مستوى الأشياء العادية العامة . كان كما وصفه هو نفسه ، « مادة تتناقلها الأيدي ، ولا تدري بها النفوس . »

وبدءا من جبران أتيح للشعر العربي ان ينتقل ، فجأة بلا تمهيد أو مقدمات ، الى عالم آخر وراء هذه السطوح التي باخت فيها المشاعر والافكار - عالم اسرار ومشاعر وتطلعات جديدة.

وفتح جبران في الشعر مجالاً آخر لغير الضحك واللهو والبكاء ، ولغير التصنّع والصنع ، مجالاً اتاح بدوره للشاعر ان يشدّه الشوق الى معرفة الاسرار ، وان يبدع شكلاً جديداً لما يحيط به ، في بهاء الحرية وسلطانها الكامل .

كان جبران يحلم بما هو ابعد من الحلم : بتغيير الحياة . وكان في هذا بشارتنا الأولى من ارض الشعر . هذه البشارة علمّتنا كيف نُشيع النَفَس الجمالي في كل ما حولنا وفي القيم جميعا ، وكيف نذيب الفلسفة نفسها في الشعر . وحرّضت الشاعر لكي يمارس قدْراته ، كصورة الله وكابنٍ له ، ولكي يقوم بمهماته الكاملة « كبذرة إلهية » ، ودخلت فينا هاجساً يوسوس لنا ألاّ نرضى بغير الفريد ، ويشعل في اعماقنا لهب البحث عنه ، خارج أنقاض الحياة والفكر .

وقد حمل هذه البشارة الينا صوت جذبتنا فيه كآبة ليست من هذا العالم ، اثيرية ، صديقة الموت . وجذبنا فيه نبله

الصاعد ، المتعالي ، المليء بالشهوة الى الكلّ . وكان مع هذا صوتا احسنا فيما كنا نصغي اليه ، أنه غير مكتمل– أنه فاتحة واستهلال . كان في هشاشة العصفور الذي ما ان طار ، راسماً بداياته ، حتى غامت طريقه ، وغاب عنا ... غاب وهو في غمرة الحنين على عتبة ان يبدع الاثر الكبير .

ولعل كتابه « النبي » هو ، وحده ، هذه العتبة . لكنه، في الوقت نفسه ، اثره الباقي كما وصفه ، الاثر الذي لم يسبقه الى مثله شاعر في اللغة العربية .

يقول **جبران** في احدى رسائله الى **ماري هاسكل**، سنة ١٩١٥ : « تعرفين يا ماري أية هناءة كانت تجيئني عندما كنت اسمع الناس يمتدحون نتاجي . اما الآن فان المديح يحزنني حزنا غريبا لانه يذكرني باشياء لم أحقّقها بعد . وانا اريد ان أُحَبّ لهذه الاشياء التي لم احققها بعد . »

والحق ان من يحب **جبران** ينبغي ان يحبه لما كان ممكناً ان يبدعه ، لا لما ابدعه .

IV

كانت هذه الصورة الثانية التي يمثلها **جبران** افقا واسعا من الصبوة الى حياة جديدة وشعر جديد . في هذا الافق تنمو الصورة الثالثة في اتجاهين يركز اولهما على جوانب المعنى أو المضمون ، ويركز الثاني على جوانب الصورة أو الشكل .

في الاتجاه الاول ، تظهر ، اوائل الثلاثينيات ، قصيدة **فوزي المعلوف** ، « على بساط الريح » . تمثل هذه القصيدة في تاريخ الشعر العربي كآبة المراهقة الغاضبة التي قلما ترضيها اشياء الواقع ، والتي تتعانق فيها وتتشابك اهـواء الحب والايمان البريء والجموح والحنين وقدر الموت والحياة .

هكذا يحاول الشاعر ان يقول لنا في هذه القصيدة ان الاثير هو المكان الطيع للحياة . هنـاك تتلاشى صعوبات المعرفة والعمل ، وتمحي الحدود ، وُيستَبدل بالعقـل الذي يحلل ويمنطق ، الحدسُ الذي يرى المستقبل مخترقاً كثافة الزمن المعتم . الحلم نفسه يتحقق ، ويصبح كل شيء ممكناً .

في هذا المناخ يكتشف الانسان علائق جديدة فيما بـين الاشياء والـكائنات ، ويكون الحلم أرض هذه العلائق ومادتها ونسيجها . الحلم اذن وسيلة كشوف لا يتوصل اليها الشعور في حالة وعيه . فيه تستعيد النفس الوحدة الاولى الضائعة ، تدخل في تواصل مع الطبيعة والله ، مع ارض البشر وسماء الالوهة . فالحلم شكل من الاشكال التي تتيح لنا اعادة التماس مع أسرار الكون ، أي مع قواه الخلاقة .

ويصف لنا **فوزي المعلوف** طريق انعتاقه ، بعيداً عـن الواقع ونهار العالم ، بلغة شاحبة ، لكنها حارة . وفي آخر الطريق يكتشف ان الممكن الذي حلم به ليس الا مستحيلاً آخر ، وان الانسان حلم ، لكنه بين الاحلام جميعاً ، مجبول

بالأرض ، محكوم بطينة الارض . ومن هنا ، يخلق لنا **فوزي المعلوف** بقصيدته هذه ، مناخاً من القدر الحزين ، والخيال الضائع ، رغم انه وثيق الصلة بالألوهة ، ومن النهاية المحتومة في هذا السجن الذي يسميه الأرض .

ان **فوزي المعلوف** يبحث عن نوع من الخلاص . وقد اكتشف انه لا يستطيع ان يحيا في الاثير، بين النجوم، حراً. فالحياة مفروضة عليه فوق هذه الأرض ، وعبثاً يبحث عن خلاصه خارجها . ويصل أخيراً الى اليقين بان الخلاص ، ان كان ممكناً ، كامنٌ في شعره – في الانقطاع له والاتحاد به ، بحيث يعيشان معاً في وحدة مصير .

في الاتجاه الذي يمثله ، بعامة ، **فوزي المعلوف** تبرز اسماء شعرية عديدة تتفاوت في طرق تعبيرها ، وتتلاقى في غاياتها. بينها تمثيلاً لا حصراً ، **الشابي** ، **وعلي محمود طه** ، **وابراهيم ناجي** ، **وعبدالله غانم** في قصيدته الطويلة « فوق الضباب » . الشعر هنا سفر حزين على الارض في طريق تقود، مهما تعددت مسالكها ، الى ما وراء الواقع . وليس في الطريق غير الشقاء الذي قد يكون ، لكن في الشعر وحده ، ينبوع الغبطة الوحيد في هذه الدنيا . ونعثر في هذا الشعر على قصائد ذات أهمية بالغة في دراسة النسغ الرومنطيقي والجوانب الميتافيزيقية في الشعر العربي وفي دراسة البناء الشعري ، وصلة الشاعر

العربي الحـــديث بتراثه ، وصلة الكلمة الشعرية بالبعـــد الفلسفي ، عموماً .

ولئن كان هذا الاتجاه يعلمنا ، بشكل او آخر ، الحنين الى ما يتجاوز حدود الحياة اليومية ، فان ثمة اتجاهـــاً آخر يحاول ان يفضح العالم كما هو ، ويعرضه في مناخ يشعرنا بحضور الالم والخطيئة والشر . ولعل **الياس ابو شبكه** هو ممثله البارز الاول* . **ابو شبكه** يعيش في مسافة يحـدها طرفان : الاول البراءة وتتمثل في الطفولة والحلم والطهر . والثاني العالم ، أي الواقع او الدنيا. وفي هذا الطرف الثاني يكمن الشر . انه فردوس لكنه مليء بالافاعي . انه كما يعبّر الشاعر ، «مستنقع يتنهد» ، و « صباغ فاسد » و «مقاذر» و « سقوط » و« بحر شبهات».

ويلاحظ الشاعر ان الانسان في هذا العــالم ضحية للشر ومطية . غير انه يلاحظ ، كذلك ، ان قوة الشر ظاهرية قشورية ، وان القوة الحقيقية كامنة في جوهر الانسان واعماقه. ولذلك حين يشدد على الشر ، يشدد بالمقابل على ان في مقدور الانسان ان يتغلّب عليه ويتجاوزه الى الخير. وهكذا تتجمع تجربة **الياس ابو شبكه** في النفس التي تختزن استعداداً لان تكون معبداً – أي طهراً ونقـــاء وبراءة ، او ان تكون « مغاراً سافلا » كما يعبّر الشاعر نفسه .

ويهرب الشاعر من كوابيس الحياة الواقعية ، فيلجأ الى الى الحلم والطفولة – ويلجأ الى الطبيعة ، فهي في نظره بريئة

* لا بد من ذكر شاعر آخر هو نديم محمد في مطولته « الآم » .

كاملة . حتى الجهاد فيها « شبعان حباً » كما يقول . في حين يبحث في الخلق عن صورة الخلاق فلا يراها .

وفي أحلامه التي يتمنى الا تنتهي يعتمد بين اجنحته الكثيرة جناحاً قوياً خاصاً هو جناح اللغة . فهي هنا عنيفة حيّة متواثبة لكي يقدر ان يحيا ويتجاوز وضعه ، عابراً تلك المسافة نحو لقاء سعيد دائم بنفسه واعماقه. وهو في ذلك يحاول ان يخلق ، شأن بودلير ، حالة دائمة من نشوة الفن وسكره ، رجاءَ ان يتغلب على هَوْل العالم . هكذا تبدو لغته كأنها تحاكي ، بل تومْىء ما يعيشه ويراه حوله من الرعب والعنف. ان لغته صورة ثانية لواقعه. فبين كلماته والاشياء حوله نوع من المطابقة . كأن كلماته اشياء مادية ، وكأن لها طعم الاشياء المادية .

V

اذا كان معظم الشعراء العرب ، بين الحربين ، لم يتابعوا **جبران** في طريقته الشعرية ، فانهم ألحّوا مثله ، على ضرورة الخروج من القوالب القديمة ، وعلى رغبتهم في التجديد. نذكر بينهم ، اولاً ، وجهين غائبين أرى فيهما اساساً من أسس الجمالية الشكلية التي ما تزال تؤثر تأثيراً كبيراً في تفهم الشعر العربي وتذوقه . الاول هو **اديب مظهر** : فقد كانت قصائده القليلة التي كتبها والتي لم تكن في مستوى شعريٍ عال ، فاتحة

ادت الى ان تكشف ، لبعض الشعراء ، وبخاصة في لبنان ، بعداً جديداً في اللغة الشعرية هو البعد الرمزي ، لكن بمداليله وخصائصه الغربيّة على الأخص . وقد وصف **الياس أبو شبكة** هذه الفاتحة في كتابه « روابط الروح والفكر بين العرب والفرنجة » بأنها « شؤم ووباء » .

اما الوجه الثاني فاكثر اهمية ، لأنه اكثر استغواراً في الاصول الشعرية واكثر تمكناً من اللغة العربية واسرارها ، وهو **خليل مطران** . فقد تبنى **خليل مطران** التجديدالشعريّ ودعا اليه ، وحاول ما أمكنه أن يطبق دعوته في شعره . يقول سنة ۱۹۳۳ في مجلة « الهلال » عدد تشرين الثاني : « ان الفن ينضج في جو من الحرية ، وهذه القيود الثقيلة ، قيود القافية الواحدة والوزن الواحد تتعارض مع حرية الفن . على ان للقدماء طريقتهم ، فما لنا لا نحاول ان تكون لناطريقتنا . هناك اكثر من طريقة واحدة والذهن البشري لا يعجز عن الابتكار . وظاهرٌ ان أسلوب الشاعر لا يتأثر بالوزنوالقافية ، ومن هنا نجد ان التجديد الذي أنشدُه لن يكون كاملا في أسلوبه . غير أني سأجتهد وسع الطاقة في ان ادخل علىالقديم ما يلحقه بالجديد ، وتلك آخر التجارب التي اعالجها من هذا القبيل . وعندئذ سأضع التجديد في الوزن والقافية والشكل وفي المعاني أيضاً . » [۱]

---

(۱) كان جميل صدقي الزهاوي،قبل خليل مطران،قد وصف القافية ←

وقد حقق **خليل مطران** في شعره كثيراً مما دعا اليه . فجعل للقصيدة اطاراً موضوعياً اقصاها قليلاً عن الذاتيـــة المنغلقة ،ووحّد بناءها،وادخل الى الشعر العربي الحديث نـَفَسـاً ملحميا . وقد ترك لنا قصائد تعتبر ، من هذه الزوايا ، بين اهم القصائد العربية في النصف الأول من هذا القرن .

VI

في حين يعتبر الاتجاه الذي يمثله **جبران** نقطة انطلاق ، تعتبر الشكلية ، بانواعها شبه الرمزية وشبه الرومنطيقية ، نقطة وصول . ولئن كان الاتجاه الأول عالماً منفتحاً ، فان الشكلية عالم مغلق . وكان**جبران** ، ضمن الـــتراث الشعري العربي ، نوعاً من البداية المفاجئة ليس لها سوابق بعيدة أو قريبة ، أما الشكلية فذروة تقليد معيّن في فهم الشعر ، وفي

← بأنها «عضو أثري قد بقي من كلمات كان يكررها في آخر كل بيت النادب في المناحات والمتحمس في الحرب والصدام يوم تولد الشعر في عصور الجاهلية الأولى ، ولا بد من زواله بالتمام لعدم فائدته اليوم ولتقييده الشعر فلا يتقدم حراً كبقية الفنون . فاذا حرر الشعر من قيد القافية ، انصرف الشعراء إلى المعاني التي يريدونها لا إلى الألفاظ ، وإلى الشعور الحقيقي الذي تجيش به نفوسهم ، لا إلى الشعور الكاذب الذي تضطرهم إلى تصنعه ضرورة القافية وضرورة كونها على صورة خاصة من صور الاعراب في آخر كل بيت.» (جميل صدقي الزهاوي ، السياسة الاسبوعية ١٩٢٧/٩/٣ ، أوردها كذلك عبدالمنعم الخفاجي في كتابه « الحياة الادبية في العصر الجاهلي » القـــاهرة ١٩٤٩ ، ص ١٥٥) .

النظر الى الجمال والتعبير عنه بالكلمة – وهو تقليد نجده في الشعر العربي عند **ذي الرمة وأبي تمــــام والشريف الرضي** . **وجبران** في نظرته وموقفه ، يُعنى بالانسان والعالم،أما ممثلو الشكلية التي نمت بعده ، فيعنون بالصنعة والصيغة والمفردة والجمال الخارجي . هكذا ندرك ان الشكلية الشعرية العربية ، وإن بدت ظاهرياً انها بعيدة عـن التقليد الشعري العربي ، ليست الا امتداداً متطرفاً لبعض نواحيه التي تتصل بالصنعة والصياغة .

الشعر ، بحسب هذه النزعة ، لا يكتب لكي يقدّم رؤيا جديدة ، أو يفتح أفقاً جديداً ، أو يعبر عن تجربة روحية جديدة . وانما يصنع الشعر خصوصاً لكي يقــدم ُطرفاً وحِلىً . وهو ، لذلك ، يــدور في إطار ذهني تجريدي ، بعيداً عن الاغوار الشخصية الحميمة بدل أن يحلم الشاعر هنا أو يتخيل أو يفرح ، يترك لكلماته ان تحلم عنه وتتخيل وتفرح . وتتجمع هذه الكلمات في بُرْج قائم بذاته ، وقد يكون براقاً – لكن حين يدخل اليه الانسان ، يترك جسده على العتبة ، ويدخل برأسه وحده. واذ لا ترى هذه الكلمات الا نفسها ، ولا تتفاعل الا فيما بينها ، ولا تخطو الى أبعد من حدودها المرسومة ، تتكرر ضمن مذهبية صيغ وتراكيب واحدة ، وتستعيد صورها في تناسخ قلمّا يغيّر ، هذه المرة ، شيئاً لا في الشكل ولا في المعنى . ذلك ان قوام الشعر هنا

هو اللعب لا الواقع ، والكلمة لا الانسان . واذ تنعزل الحركة عن الواقع ، تصبح لعباً فارغاً يتكرر ، واذ تنعزل الكلمة عن الانسان ، تبطل أن تكون وسيلة ابـــداع وتفجر ، لتصير وسيلة صنع وزخرفة .

ومن هنا تقوم الشكلية على خلق الصيغ والقوالب ويصبح العالم فيها لعبة ، وتمتزج الحرية فيها بالتوهّم والاعتباط .

لقد ورث شعراء الشكلية طريقة شعرية قديمة أوصلهـــا بعضهم الى فراغ يمتلىء بالرنين . صحيح انهم زادوا في حسن الشكل القديم وتأنقه : اختصروه وهذبوه ، وأتاحوا له أن يكون أكثر تبلراً ، وأشاعوا فيه بذور اللعب ، لكنهم لم يحرروه ولم يتحرروا منه . أبقوه في قالبيته الاصلية . كان في معظمه مترهلاً فضفاضاً ، فصار منمنماً ضيقاً ... يبدو أكثر تناسقاً ، لكنه يبدو ، كذلك ، أكثر اختناقاً .

ولقد أدت النزعة الشكلية الى ان يحذف الشاعر العربي العالم الموضوعي الخارجي ويحذف الاشياء . فهو في شعره لا يعـبر أو يشارك أو يرى ، بل يمنطق ويصف ويصطنـع . وهكذا قلما نجد في شعره موقفاً أو موضوعاً ، وانما نجد مغالاة في النواحي الموسيقية . وهذا يؤدي الى حذف الشعر نفسه اذ دون المادة الشعرية لا تجـــدي الموسيقى ولا يجدي الايقـــاع . فالتعبير في الشعر ملتصق جوهرياً بما نسميه الدلالة أو المعنى او المضمون ، ويعني تجاهل هـــذه الصلة او

اهمالها تضحية الشعر في سبيل القالب والاطار الخارجي ، بحيث لا يبقى امام الشاعر الا ان يصمت أو يحصر الشعر في قوالب الجرْس الشكلي . ليست القصيدة نغماً وحسب ، وانما هي نغم وتعبير . يجمع النغم بين الايقاع والمدلول ، ويصلنا التعبير بصاحبه وموضوعه في آن . ان ثمة لذة شعرية رائعة في الحركة النفسية الايقاعية للكلمات ومقاطعها . لكن هـذه اللذة مشروطة بكون هذه الحركة آتية في مَدٍّ من تفجرات الاعماق . والا تحولت الى رنين بارد صنعي أجوف .

حتى ان الاغراق في الشكلية يؤدّي الى تفكك القصيدة– أي إلى وجود الايقاع ، بشكل مِستقل عن الصور والافكار وإلى أن تكون له وظيفة مستقلة عن وظيفة القصيدة . الايقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم . القافية ، الجناس ، تزاوج الحروف وتنافرها – هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادىء الايقاع وأصوله العامة . ان الايقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الاسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة ، بين الانسان والحياة .

والشكلية ، فوق ذلك تؤدّي إلى التكرار ، ويمكن القول إنها هي نفسها تكرار . وقد وصل الشكل الشعري عند البعض بنتيجة التكرار واستخدام الكلمات آليا ، إلى حالة من الثبات صار معها نظاماً . وهذا أدّى بدوره إلى أن يصبح الشاعر أسيراً يتحرك في قفص هذا النظام . صار النظام هو

الشاعر – صار هو الذي يكتب القصيدة لا الشاعر . فكأنّ الشاعر لم يعد إلا صدّى أو رجعاً،أو جهاز استقبال وايصال.

حتى الجمال الذي يقول شعراء الشكلية أنهم يعنون به ، في المقام الاول ، تخيليّ وهمي لا واقعي مرئيّ . وهو منفصل عن العالم لا مرتبط به . إن نموذجه غيبي ، ذهني ، لا حياتي. فالمرأة قياساً على ذلك ، جميلة بقدر ما تشبه هذا النموذج أو تقترب منه . والشعر هنا يَقـْبـَــل ولا يبحث ، يؤكد ولا يغـيّر – ذلك أنه يتحرك ضمن مفهوم الكامل النهائي . والجمال لا نهائي ، وهو حركة ، وهو يرتبط ، بالانسان لا بالغيب . ان الجمال الحقيقي هو المرئي لا الغيبي .

بسبب من هــــذا كله ، جعلت الشكلية من الكلمة اداة صنعية ، غاية بحد ذاتها . وأخذ الشاعر يستخدمها كما يستخدم الحجارة الكريمة كأنها لؤلؤة تشكل مع أخوات لها أنساقاً وعقوداً جمالية . ولئن كانت الكلمة تموت بمرض العادة فهي تموت كذلك بمرض الشكلية . إنها هناك قشرة يابسة ، وهي هنا ُبرج معتم . هناك تفقد حيويتها ، وهنــــا تفقد فضاءها الداخلي . هناك تسقط في تابوت الاشياء التي استنفدت ، وهنا تسقط خارج مملكة الاشياء التي تكتشف للمرة الأولى .

والشعر الذي يتخذ الكلمة غاية بذاتها ولذاتها ، ينبع من حدس زخرفي هو من الافراط والمغالاة بحيث ينطمس موضوعه تحت بريق الزّخرف ويستعيض عن وجوده الحقيقي الحي بوجود ذهني تجريدي . الشعر يفتح لنا أبواب العالم ، ويضيء

أمامنا آفاق سيرنا الانساني الطويل . لكن الشعر العربي وصل في حضن الشكلية ، باستثناء بعضه ، إلى ان يكون قوة تحجب عنا العالم ، وتزيد في الكثافة المعتمة التي تفصل بيننا وبين اسراره . لقد أصبح ، هو كذلك ، عبثاً وقيداً . فهذه الشكلية لم تقدم لنا عالماً شعريا جديداً ، أو رؤى جديدة ، أو قيما فنية وإنسانية جديدة . كانت تقليدية تزيّت بزيّ آخر ، ولم تكن التغيرات التي حدثت أكثر من تموجات سطحية داخل الاطر والمفاهيم الشعرية القديمة (١) .

تمثّلت من الشعراء العرب بمن استنفد طاقته الشعرية ورأيته ذروة ظاهرة شعرية معينة ، أو رأيته يمثل قوة شعرية فرضت نفسها بحيث أصبح لها وجود متميز بارز ، ضمن المجاري الشعرية العامة . وفي التمثل بهؤلاء رأيت ما يفيدني في اضاءة ما أرمي اليه . فأنا هنا انطلق من وجهة نظر الابداع لا التاريخ ، مرتكزاً إلى فهم شعري خاص ، يدرس الشعر من الداخل لا من الخارج ، ويُعنى بما يغيّر لا بما يقلّد .

وثمة شعراء يمثلون حالات خاصة : تتمادى في نتاجهم ، بشكل أو آخر ، الطرق الشعرية القديمة نظراً وتعبيراً ، إلا أنهم في مستوى القدماء صناعة وتمكنا . هؤلاء اصوات ثانية عالية متميزة لا اصوات أولى . لقد اوصلوا الطريق القديمة ،

---

(١) لسعيد عقل مكانٌ بارز ، بل حاسم ، في تنقية اللغة الشعرية التي كانت سائدةً قبله ، وإيصالها ، بحدّ ذاتها ، إلى مدىً جماليّ قصيّ مما يتطلّب دراسةً على حدة .

كل بحسب شخصيته، إلى نقطة لا يمكن تجاوزها ، إلا بالتخلي عنها . هؤلاء الشعراء كان يمكن ان يظهروا في العصر العباسي أو الأموي أو الجاهلي ، وان يعتبروا بين شعرائه، ويشاركوا في تكوين خصائصه . ولا شك في أنهم ، حين ننظر اليهم من هذه الزاوية ، شعراء كبار . أذكر بينهم ، تمثيلا لا حصراً ، **شوقي وبدوي الجبل ومحمد مهدي الجوهري .**



٥ ـ آفاق المستقبل

I

الصعوبة الأساسية التي نواجهها في الشعر العربي الجديد هو أن علينا أن نحدّده بالانسجام مع تراثنا وبالاختلاف عنه في آن. ولا بدّ أولاً من التمييز بين « الحديث » و « الجديد ». فللجديد معنيان: زمنيّ وهو، في ذلك، آخر ما استجدّ، وفنيّ، أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله. أما الحديث فذو دلالة زمنية ويعني كلّ ما لم يُصبح عتيقاً. كل جديدٍ، بهذا المعنى حديث. لكن ليس كل حديث جديداً – وهكذا نفهم كيف أنّ شاعراً معاصراً لنا أو يعيش بيننا، قد يكون في الوقت نفسه قديماً. الجديد يتضمّن إذن معياراً فنياً لا يتضمنه الحديث بالضرورة. وهكذا قد تكون الجدّة في القديم كما تكون في المعاصر. فمعيارُ الجديد يكمن في الإبداع والتجاوز وفي كونه مليئاً لا يُستَنفد. ومن هنا يمكن القول، في مجال

التقييم : إن دلالة التجديد الأولى في الشعر هي طاقة التغيير التي يمارسها بالنسبة إلى ما قبله وما بعده ، أي طاقة الخروج على الماضي من جهة ، وطاقة احتضان المستقبل من جهة ثانية.

كل اثر شعري جـديد حقاً يكشف عن امرين مترابطين شيء جديد يُقال ، وطريقة قول جـديدة . فكل ابداع يتضمّن نقدا - للماضي الذي تجاوزناه ، والحاضر الذي نغيره ونبنيه . وعلامة الجدّة في الاثر الشعري هي طاقته المغيرة التي تتجلى في مدى الفروقات ومدى الاضافة : في مدى اختلافه عن الآثار الماضية ، وفي مدى اغنائه الحاضر والمستقبل .

وكل ابداع هو ابداع عالم : فالشاعر الحق هو الذي يقدم لنا شعره عالما شخصياً ، خاصاً - لا مجموعةً من الانطباعات والتزيينات . اذن ، كل ابداع تجاوز وتغيير .

حين ندرك هذا لا يعود صعباً ان نميز بين الجديد والمزعوم جديداً ، بين الجدّة والزيّ ، بين الابداع والبدعة . البدعة هي الهوَس بالآنيّ الحاضر العابر، هي هاجس الطرافة للطرافة ، هي التعلق بالجديد لأنه جديد وحسب .

وكثيراً ما يتداخل الابداع والبدعة فالزيّ يرافق الجدة دائما . لكن البدعة نهر عابر ، والابداع نهر عميق باق . وفي حين تكون البدعة موجة ، يكون الابداع الحركة والعمق. فالبدعة ازياء والابداع نبوّة ، والازياء تعكس تموّج الحياة ، اما النبوة فتعكس اغوارها .

واليوم تحاول قوى البدعة والسرعة والسهولة ان تجرف حياتنا العربية وتطبعها بطابعها . وكم تبدو نتائج هذه المحاولة سلبية قاتلة ، خصوصاً في مجتمع تسيطر عليه التقاليد وذهنية الماضي . فهي تبقيه ، من الناحية الروحية ، رهينَ شكلٍ من التفكير مستنفد عاجز. وهي تغمره ، من الناحية الحياتية، بشكلٍ من الحياة لم يشارك فكره في ابداعه . هكذا يحدث الانفصال بين معنى الحيـــاة وصورتها ، وتزداد التناقضات حِدّةً وعمقا .

ولعل الهوة بين العالم الحديث الذي نتبناه طريقةَ حياة ، والقيم الفكرية القديمة التي نتمسك بها طريقةَ تفكير ، هي من أعمق الامارات على مأساةٍ من أعمق مآسينا الحضارية العربية الراهنة : ان جسدنا يعيش في عالم حديث ، وفكرنا يعيش في عالم قديم . ولئن قبل الجمهور بهذا الواقع المجزّىء المجزّأ ، فان الشاعر يرفضه ... من أجل أن يعيد اليه الوحدة ، من أجل ان نتجاوز التناقض ويصير شكل حياتنا مقولةَ فكرنا وصورتَـه .

لهذا ليست البدعة وحدها عدوة الابداع والتجديد، وإنما تناصرها كذلك عادة التشبّث بالقيم الماضية المستنفدَة ، العادة التي تؤدي إلىالسهولة والتكرار والآلية والرتابةوضمور الوعي وانعدام الدهشة : العادة التي تنكر الزمن وتنكر التغيّر . هنا يكمن الفرق بين المجتمعات والثقافات : المجتمعات ذات

الثقافة الحية تتطلب من الشاعر ، والكاتب عامة ، ان يكون له صوته الخاص ، ان يكون فريداً ، اصيلاً . أما المجتمعات ذات الثقافة الميتة فتتنكر للاصالة وترفض كل شاعر يتميز بلغة أصيلة جديدة ، ودفعة روحية جديدة . وهي تريد من الكتابة ان تكون صناعة يعرفها الجميع ، ويفهمها الجميع ، ويسرّ بها الجميع . وتطلب ان يكون الشعر والفن من المنافع العامة . وهي على الرغم من أنها تتبنى ما يرد عليها من اشكال الحياة الجديدة ، تتردّد في تجديد فكرها أو تقاومه ، وربما رفضته .

إن حياتنا العربية اليوم حبٌ يدعونا لكي نخلقه من جديد. كذلك شعرنا .

II

أن يكتب الشاعر الجديد قصيدة ، لا يعني أنه يمارس نوعاً من الكتابة ، وإنما يعني أنه يحيل العالم إلى شعر : يخلق له ، فيما يتمثل صورته القديمة ، صورة جديدة . فالقصيدة حدَثٌ أو مجيىء . والشعر تأسيسٌ ، باللغة والرؤيا : تأسيس عالمٍ واتجاهٍ لا عهد لنا بهما ، من قبل . لهذا كان الشعر تخطياً يدفع إلى التخطي . وهو ، اذن ، طاقة لا تغيّر الحياة وحسب ، وانما تزيد ، إلى ذلك ، في نموّها وغناها وفي دفعها إلى الأمام وإلى فوق .

من هنا ، كان الشعر أعمق انهماكات الانسان واكثرها

اصالة ، لأنه أكثرها براءةً وفطريّةً والتصاقا بدخائل النفس . ومن هنا ، كان الشعر وسيلة حوارٍ أولى بين الأنا والآخر ، ووسيلة إيصالٍ أولى . فهو ، لانغراسه في أعماق الانسان ، فعّال ، وملزم ؛ إنه حُميّا تسري في الانسان وتسري، من ثَمَّ عبر سلوكه ومواقفه وافكاره ومشاعره ، في الحياة والواقع .

وإذا كان الابداع تجاوزاً ، فهو يتضمن اختياراً ، لأن من يبدع يتخلى عن شيء ليتبنى آخر غيره . لكن هذا التخلي لا يعني الرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد. فالرفض هنا ، مرتبط بالقبول : انهما وجهان لحقيقةٍ واحدة . لهذا يمكن القول ان البحث عن قبول جديد ، هو من اعمق مميزات الحركة الشعرية العربية الجديدة . ومن هنا نفهم كيف ان القديم يجب ان يكون في خدمة الجديد . وحيث تنعكس هذه الحقيقة او تنتفي يكون الانحطاط والتخلف .

هذا يعني أنه لا يصح تقييم الابداع الشعري الجديد ، بمقايسته مع الماضي أو مقارنته به ، بل يجب أن نقيّمه استناداً إلى حضوره ذاته – إلى حضور القصيدة بكيانها الخاص ونظامها الإبداعي الخاص. فكل ابداع برقٌ لا يتكرر ، وانبجاس مفاجىء قائم بذاته ، يُنظر اليه في حدود ذاته .

وفي هذا ما يتيح القول ان الشعر أصل ، وليس ظاهرة ثقافية كبقية الظواهر . إنه روح الانسان – روح الشعب وهو من هذه الشرفة ، روح تاريخه . ولا أعني بالتاريخ ، هنا،

الوقائع والاحداث ، بل أعني ما نسميه رسالة الشعب أو الأمة . لهذا كان الشعر اسمى اشكال التعبير الانساني . يعلمنا كيف يتعانق الزمن والأبد ، ويصيران واحداً . حين نقرأ شعر **ذي الرمة** في حبيبته **ميّة**،أو نقرأ شعر **المتنبي** في طموحه وغربته ، ينقلنا الشعر هناك إلى الحبيبة في كل وقت ، لا إلى **ميّة** وحسب،وينقلنا الشعر هنا إلى طموح الإنسان وغربته في كل وقت ،لا إلى طموح **المتنبي** وغربته وحسب.انه ، هنا وهناك، يجعل من اللحظة أبداً ويُشيع الأبد كله في لحظة واحدة .

III

هكذا ينفصل الشاعر الجديد ، عفوياً ، عن الماضي – تقليداً ونقداً : عن مجموعة القيم والمفاهيم والآراء التي لم تكن ترى من تراثنا وشخصيتنا إلا الاشكال الخارجية والقوالب ، والتي سادت مناخنا الشعري ، ووجهت شعرنا حتى احالته في العصور الاخيرة ، إلى تمارين في الوزن، أو في الزخرف واللهو أو في كل ما يجعل الحياة فقيرة ضيقة بحجم دينار الامير أو الحاكم .

هذا الانفصال يتيح له أن يُحسن فهم الماضي ويزدادَ ارتباطاً بينابيعه الحية ، وأن يحسن فهم نفسه ، وفهم تراثه : يتيح له ان يرى كل شيء في ضوء جديد .فيتجاوز الماضي إلى المستقبل والمعلوم إلى المجهول ، والواقع إلى الممكن وما وراءه . وفي حُميّا انخطافه بالمستقبل، يقتنع أن لا يكتفي بالبحث عما يكمل

العظيم في الماضي ، وإنما يجب ، إلى هذا ، أن يبحث عمـــا يتفوّق عليه . ولا يعود من يجدون الفردوس في الماضي، وإنما يصير ممن يرون في عظمةالماضي دليلاً على ان المستقبل سيكون أكثر عظمة .

ومنذ هذه اللحظة يأخذ بالاتضاح معنى صلة الشاعر بتراثه ، ومعنى التراث من الوجهة الابداعية : ليس الشاعر مرتبطاً بمادّة التراث المكتوبة، شأنَ ارتباطه بما وراءها ، أي بالاعماق والنّسوغ الاولى التي احتضنت تلك المادة وأدّت الى وجودها. فهذه المادة المكتوبة جامدة : كتب ، افكار ، آراء ... تدخل في ثقافة الشاعر ، لا في ابداعه. فهو ، بابداعه، مرتبط أو يجب ان يرتبط ، بروح أمته ذاتها ، بينابيع حياتها، بمثُلها وتطلعاتها ، حيث البذور والاصولُ ، الأسرار ، والرموز — حيث الحنين والحركة والتوثّب ، وحيث البراءة والصبوة ، وحيث التموّج والتناقض والغرابة ، وحيث البكارة الدائمة : حيث الحياة ولا نهائيّة الحياة .

من يتكلم بصوت الكتب ، وانظمتها وقواعدها ، لا ينقل الينا غير الصدى الباهت للاصوات التي تركتها . لكن من يتكلم بصوت الينابيع الاصلية في اعماق شعبه ، ينقل الينا ملايين الاصوات ، ويرفع مصير كل فرد منـــا ، إلى مستوى مصير الانسانية . ليس صوت **المتنبي** صوت شخص واحد اسمه **احمد** . انه صوت شعب وعصر . انه رسالة . لهذا يهزّ **المتنبي**

اعماق روحنا . فهو ، شأنَ كل شاعر عظيم ، يلامس بشعره عمقاً انسانياً تختلج فيه جميع الكائنات اختلاجة واحـــدة ، وتغيب فيه وحدة الفرد في لقاء مع الانسانية كلها . من هنا يقودنا الشعر ، شأنَ النبوة ، الى عالم يفلت من حدودنا، وراء حدودنا . وفي هذا عظمة الشعر وامتيازه . وفي هذا يكون الشاعر صوت امته وصوت عصره : ليس العبقري واحداً ، بل كثير .

وهكذا نرى كيف ان التراث المكتوب، مهما يكن غنياً، لا يصح ان يكون ، بالنسبة الى المبـــدع ، اكثر من اساس ثقافي يؤكد به التجاوز والتخطي لا الانسجام والخضوع . ان رؤيا الشاعر المبدع لا تكمل القيم والقواعد وحسب أياً كانت وانما تتجاوزها . انها اغنى منها ، واشمل واسمى .

IV

بدل القصيدة – الحكاية ، أو القصيدة – الأفكار ، أو القصيدة – الزخرف ، أو القصيـــدة – الوصف والموضوع الخارجي ، يقيم الشاعر الجديد القصيدة – الدفعة الكيانية ، القصيدة–الرؤيا الكونية . وهده قصيدة تنمو في اتجاه الاعماق في سريرة الانسان ودخيلائه، وتنمو أفقياً ، في تحولات العالم. وهي لا تصدر ، مصادفةً عن « مزاجٍ » أو « وحيٍ » ، بل تصدر بدفعة واحدة ورؤيا واحدة ، وحدس واحد .

هكذا ، بدل القصيدة المغلقة ، المنطوية على نفسها ، التي لا تُفسَّر إلا بطريقة واحدة ومنظار واحد واتجاه واحد ، يتطلع الشاعر الجديد إلى القصيدة المنفتحة الزاخرة بممكنات كثيرة . ولئن كان للقصيدة المغلقة شكل مغلق بالضرورة ، فإن للقصيدة المنفتحة شكلا منفتحاً بالضرورة . فالشكل الكثير سيحلّ محل الشكل الشعري الواحد .

القصيدة المنفتحة ذات الشكل المنفتح تتضمن مبادهات تغيّر باستمرار مقاييسنا الشعرية والجمالية : من هنا يعارض الشاعر الجديد الثبات بالتحول ، والمحدود باللامحدود ، والشكل المنغلق الواحد المنتهي ، بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي ، ويعلن ان الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة ، وصار عالما فسيحاً من الاوضاع والحالات الروحية والتعبيرية فيما وراء الحد والنوع ، وفيما وراء كل قاعدة وكل تقليد .

V

ليس هناك وجود قائم بذاته نسميه الشعر ، ونستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة . ليست هناك ، بالتالي ، خصائص أو قواعد تحدد الشعر ، ماهية وشكلا ، تحديداً ثابتاً مطلقاً .

الموجود الحقيقي هو الشاعر ، هو القصيدة : وفي تعاقب القصائد وا كمال بعضها البعض الآخر ، ما يغيّر فهم الشعر أو

النظر اليه . فالشعر افق مفتوح . وكل شاعر مبدع يزيد في سعة هذا الأفق ، إذ يضيف اليه مسافة جديدة . وكل ابداع هو ، في آن، ينبوع واعادة نظر : اعادة نظر في الماضي وينبوع تقييم جديد .

واذا كنا نعني بالشعر ، الشعراء وقصائدهم ، فان ادراك معنى القصيدة اساس اول في ادراك معنى الشعر . والقصيدة شكل ايقاعي ، واحد أو كثير ، ضمن بناء واحد . لكن الشكل الايقاعي وحده لا يجعل ، بالضرورة ، من القصيدة أثراً شعرياً . فلا بد من توفر شيء آخر اسميه البعد، أي الرؤيا التي تُنْقَلُ الينا عبر جسد القصيدة أو مادتهـــا او شكلها الايقاعي . القصائد ، كشكل ايقاعي لا غير ، ليست شعراً، بل مصنوعات شعرية . اذ ليس الشعر علماً ينمّيه ويطوره ، شيئاً فشيئاً ، بحاثون وعلماء. ليس مجموعة من القوانين والقواعد والاشكال والانظمة .

« الشعر هو الكلام الموزون المقفى» عبارة تشوّه الشعر . فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق . وهي ، الى ذلك ، معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها . فهذه الطبيعة عفوية ، فطرية ، انبثاقية . وذلك حكم عقلي منطقي.

النتاج الذي كتب أو يكتب ، تطبيقاً لهذا المعيار وخضوعاً له ، ليس شعراً ، وحق الشعر علينا هو ان نسقطه من ديوان

العرب . بذلك نظهر البعد الشعري العربي الاصيل الذي طمسه النقد ، ونعيد الى الحساسية الشعرية العربية مكانتها الخاصّة في التعبير عن الانسان والعالم .

VI

اعتبار الشكل الشعري وجوداً ثابتاً مستقلاً ، قائما بنفسه يحوّل الشعر الى صناعة ، لانه يفصل بين الدالّ والمدلول : الشكل هناك مستقل ، والموضوع هنالك مستقل ، ويقتصر عمل الشاعر على التوفيق بينهما . وبقدر ما يكون صَنَّاعاً بارعاً في هذا التوفيق يكون شاعراً .

هذا الفصل مصطنع . فالدال والمدلول ، الشكل والموضوع ، في الشعر ، يولدان معاً . بمعنى آخر : لا موضوع في الشعر ، بل تعبير وطريقة تعبير ، ولا حقائق مستقلة بذاتها ، بل رؤى ووجهات نظر . طبيعي اذن أن لا تكون هناك قاعدة صالحة الى الأبد . لذلك ، ليس امتياز الشعر في انه يخضع لقاعدة ثابتة ، وينظم الطاقة ، شأن العلم ، بل امتيازه في انه يسبق القاعدة ، ويحرّر الطاقة : يفجّرها ويضيئها . لا يعني هذا التأكيد ان شعرنا اليوم هو ، بالضرورة ، خير منه في الماضي . يعني ان من الطبيعي ونحن في مرحلة حضارية تغاير مرحلة اسلافنا ، ان تكون لنا ، ان كنا احياء بالفعل ، طريقة تعبير خاصة ، واشكال شعرية خاصة .

لم يكتب **أبو نواس** كما كتب **امرؤ القيس** ، ولم يتبع **ابو تمام** أسلوب **النابغة** ، ولا **المتنبي** أسلوب **زهير** . فلا يقلد الشاعر ، ان كان التقليد ضروريا ، أسلافه وإنما يقلدالقوة الحية التي تحرك العالم، والتي حاكاها هؤلاء الاسلاف،ويحاكيها كل خلاق .

الذين يحتجون بأوزان **الخليل** ، ذلك الأصولي الكبير ، لا يفهمون معناها ودلالتها. فهو لم يقصد بوضعها ان تكون قاعدة المستقبل ، وإنما وضعها لكي يؤرّخ بها للإيقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه. وكان عمله عظيما اذ حفظ لنا تلك الايقاعات ونظمها في صيغ وأوزان .

لكن الايقاع كالانسان ، يتجدد ، وليس هناك أي مانع شعري أو تراثي من أن تنشأ أوزان وايقاعات جديدة في شعرنا العربي . ثم إن الوزن الخليلي لا يؤلف الشكل الشعري العربي كله ، وإنما يؤلف جزءاً منه . وليس الشكل الشعري خبرة علمية تنضاف بالضرورة إلى الخبرات اللاّحقة وتشكل معها كلاً واحداً . وليس جهازاً خالصاً ، أو قالباً صناعياً ، نتناقله ونتوارثه. الشكل الشعري كالمضمون الشعري يُولد ولا يُتبنّى ، يُخلق ولا يكتسب ، يُجدّد ولا يُورّث . حين يكرر شاعر شكلاً كان في زمن غير زمنه ، لمشاعر غير مشاعره ، وحياة غير حياته ،لا يكون شاعراً ؛يكون صانعاً.

الشكل الشعري حركة وتغير : ولادة مستمرة .

الشكل الشعري الحي هو الذي يظل في تشكل دائم .

لن تسكن القصيدة الجديدة في أي شكل ، وهي جاهدة أبداً في الهرب من كل انواع الانحباس في أوزان او ايقاعات محدودة ، بحيث يتاح لها ان توحي بالاحساس بجوهر متموج لا يدرك ادراكاً كلياً ونهائياً . لم يعد الشكل جمالاً وحسب ، ففكرة الجمال بمعناها القديم ماتت .

ان للفاعلية الشعرية غايات تتجاوز مثل هذا الجمال .

شكل القصيدة الجديدة هو حضورها قبل ان يكون ايقاعاً أو وزناً . هذا الحضور لا يُقيَّم بشكل تجريدي ، فليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية الا في حيـــاة القصيدة – في حضورها كوحدة وكلّ . ذلك ان النظر الى الشكل بحد ذاته أو إلى المضمون ، بحـدذاته ، – قتل للأثر الفني فاذا كان علم جمال المضمون بحد ذاته يقوّض القصيدة ، اذ يعريها من الشكل ، فان علم جمال الشكل بحد ذاته ، يعدمها ، اذ يردها الى هيكل فارغ .

ان واقع القصيدة ، كحضور مشخّص في هيكل مـا ، هو شكلها فشكل القصيدة هو القصيدة كلها : لغة غـير منفصلة عما تقوله ، ومضمون ليس منفصلاً عن الـكلمات التي تفصح عنه . فالشكل والمضمون وحدة في كل اثر شعري ، ويأتي ضعف القصيدة من التفسخات والتشققات التي ُتستشَفُ في هذه الوحدة .

من القضايا الشكلية – البنائية التي تثار ضد الشعر الجديد ، قضية التعبير بغير الاوزان التقليدية، فحيث لا تكون اوزان، في رأي من يثيرونها ، لا يكون شعر .

ان تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي ، سطحي ، قد يناقض الشعر ؛ انه تحديد للنظم لا للشعر . فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة ، وليس كل نثرٍ خالياً ، بالضرورة ، من الشعر . وبالمقابل ؛ فان قصيدة نثرية يمكن الا تكون شعراً ولكن مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية والاوزان ومهما حفل النثر بخصائص شعرية ، تبقى هناك فروق اساسية بين الشعر والنثر . اول هذه الفروق ، هو ان النثر اطّرادٌ وتتابع لأفكار ما ، في حين ان هذا الاطراد ليس ضرورياً في الشعر . وثانيها ، هو ان النثر ينقل فكرة محدودة ، ولذلك يطمح ان يكون واضحاً . اما الشعر فينقل حالة شعورية، او تجربة ، ولذلك فان اسلوبه غامض ، بطبيعته . والشعور هنا موقف ، الا انه لا يكون منفصلا عن الاسلوب ، كما في النثر، بل متحد به . ثالث الفروق هو ان النثر وصفي تقريري ، ذو غاية خارجية معينة ومحدودة . بينما غاية الشعر هي في نفسه ، فمعناه يتجدد دائماً بحسب السحر الذي فيه ، وبحسب قارئه .

هذا يعني، بتعبير آخر ، أن طريقة استخدام اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر . فحيث نحيد باللغة

عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة ، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة، يكون ما نكتبه شعراً والصورة من أهم العناصر في هذا المقياس. فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة .

لا يجوز اذن ان يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعاً للوزن والقافية ، فمثل هذا التمييز شكلي لا جوهري .

تنطلق قصيدة النثر في الحركة الشعرية العربية الجديدة ، من هذه الظاهرة : اخضاع اللغة وقواعدها واساليبها لمتطلبات جديدة بحيث انها تثير ، من جديد ، في تراثنا العربي معنى الشعر بالذات . ففي تراثنا العربي حد فاصل بين النثر والشعر: الشعر هو فن البيت ، اي النظم . هو محدد باعتباره شكلاً لا غير . ولعل التعريف القائل إن الشعر هو الكلام الموزون المقفى لم يكن إلا تعبيراً متطرفاً عن الفصل نوعيّاً بين الشعر والنثر . فالشعر لا يختلف عن النثر،من الناحية الكمية وحسب بل يختلف كذلك من الناحية الكيفية : انّ جوهره من طبيعة أخرى . هذه الطبيعة هي النّسْجُ من جهة على غرار النموذج الأولي الكامل ، واتقان الصّنيع في هذا النسج من جهة ثانية. هكذا يتحول النتاج الشعريّ إلى تنويع صنعيّ على نموذج كامل واحد . حين نوحّد ، بين الشعر والعروض الخليلي ، لا يعود ثمة مجال في التراث العربي لبحث قصيدة النثر، بل لبحث الشعر الجديد كله . غير ان الشعر لا يُحدّد بالعروض ، وهو

اشمل منه . بل ان العروض ليس الا طريقه من طرائق التعبير الشعري هي طريقة النظم .

اذا كانت القصيدة الخليلية مجبرةً على اختيار الاشكال التي تفرضها القاعدة او التقليد الموروث ، فان القصيدة الجديدة ، نثراً أو وزناً ، حرة في اختيار الاشكال التي تفرضها تجربة الشاعر . وهي ، من هذه الناحية ، تركيب جدلي رحب ، وحوار لا نهائي بين هدم الاشكال وبنائها .

الايقاع الخليلي خاصة فيزيائية في الشعر العربي. هذه الخاصة للطرب ، في الدرجة الاولى . وهي من هذه الناحية تكتفي بأن تقدّم لذةً للأذن. والقافية في العروض الخليلي ، علامة الايقاع . هي صوت متميز يدل على مكان التوقف لكي نتابع ، من ثم ، انطلاقنا . وقد اصبح وجودها اكثر اهمية مما تعني . صارت شكلاً لا بد من الحفاظ عليه ، ومن هنا اخذت تفقد حتى دلالتها الاصلية .

التعبير الشعري الجديد تعبير بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية او الموسيقية. والقافية جزء من هذه الخصائص لا كلها ، وهي اذن ، ليست من خصائص الشعر بالضرورة ان الشكل الشعري الجديد هو ، بمعنى ما ، عودة الى الكلمة العربية — الى سحرها الاصلي ، وايقاعها ، وغناها الموسيقي والصوتي . القريض قواعد ومقاييس ، كانت جميلة أو ضرورية في حينها ونحن اليوم نتجاوز القريض الى الاساس الذي انبثق عنه ، اعني الكلمة

العربية وايقاعها . والشكل الشعري الجديد يتكون الآن بدءا من الكلمة العربية وإيقاعها لا بدءاً من القريض .

صحيح ان على الشاعر ان يستنفد الطاقة الموسيقية في الكلمة ، لكي يأتي تعبيره اشمل وأبعد اثراً . فمعنى الكلمة بحدّ ذاته قد لا ينجح في ايصال مايريد ان يوصله الى القارىء — وطاقتها الموسيقية تساعد في هذا الايصال . فمن الخطأ ان نتصور ان الشعر يمكن ان يستغني عن الايقـــاع والتناغم . كذلك من الخطأ القول بانهما يشكلان الشعر كله .

إن في قوانين العروض الخليلي الزامات كيفية تقتل دفعة الخلق ، أو تعرقلها ، أو تقسرها . فهي تجبر الشاعر احياناً أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضعات وزنية ، كعدد التفعيلات أو القافية .

الشعر إذن يفقد كثيراً بالقافية . فقد اختيار الكلمة — وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم . فكثيراً ما تنحصر القافية في أداء مهمة تكرارية دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة . وربما جاءت القافية زائدة يمكن الاستغناء عنها دون الاساءة إلى القصيدة . بل ربمـــا اضطر الشاعر إلى وضع قافية غريبة عن القصيدة ودفعتها الشعورية الصميمة وهكذا تكثر في القصيدة الزوائد وتمتلىء بالحشو .

الشعر لا يكمن في أي شكل مفروض أو محـــدد تحديداً مسبقاً . ثم إن فن النظم شيء والشعر شيء آخر . فهناك

شعر جميل ليس منظوماً ، وهناك نظم جميل لا شعر فيه .

لا شك أن الشعر في نشأته ذو صلة بالموسيقى ، فقد كان تكرر الصوت في فواصل منتظمة، وتساوي اللحظة الموسيقية في الأبيات أو تواقتها ، يسهل الترانيم الشعرية القديمة . لكن إيقاع الجملة ، وعلائق الأصوات والمعاني والصور ، وطاقة الكلام الايحائية والذيول التي تجرها الايحاءات وراءها من الاصداء المتلونة المتعددة – هذه كلها موسيقى ، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم . قد توجد فيه ، وقد توجد دونه .

في قصيدة النثر ، إذن ، موسيقى . لكنها ليست موسيقى الخضوع للايقاعات القديمة . بل هي موسيقى الاستجابة لايقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة - وهو ايقاع يتجدد كل لحظة .

تتضمن القصيدة الجديدة ، نثراً أو وزناً مبدأ مزدوجاً : الهدم لأنها وليدة التمرد ، والبناء لأن كل تمرد على القوانين القائمة ، مجبر ببداهة، اذا أراد ان يبدع أثراً يبقى، انيعوض عن تلك القوانين بقوانين أخرى ، كي لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل. فمن خصائص الشعر ان يعرض ذاته في شكلٍ ما، أن ينظِّم العالم ، فيما يعبر عنه .

إن الشعر بطبيعته ، يرفض القيود الخارجية ، يرفض القوالب الجاهزة والايقاعات المفروضة من الخارج ، وهو يتيح

طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوع ، بحيث أن القصيدة تخلق شكلها الذي تريده ، كالنهر الذي يخلق مجراه .

التغير لا الثبات ، الاحتمال لا الحتمية — ذلك ما يسود عصرنا ، والشاعر الذي يعبّر تعبيراً حقيقياً عن هذا العصر هو شاعر الانقطاع عما هو سائد ومقبول ومعمّم ، هو شاعر المفاجأة والرفض ، الشاعر الذي يهدم كل حد ، بل الذي يلغي معنى الحد ، بحيث لا يبقى امامه غير حركة الابداع وتفجّرها في جميع الاتجاهات . هكذا تتجه القصيدة العربية لكي تصبح ما اسميه « **القصيدة الكلية** » — القصيدة التي تبطل ان تكون لحظة انفعالية ، لكي تصبح **لحظة كونية** تتداخل فيها مختلف الانواع التعبيرية، نثراً ووزناً،بثا وحواراً غناء وملحمة وقصة ، والتي تتعانق فيها بالتالي ، حدوس الفلسفة والعلم والدين . فليست القصيدة الجديدة شكلاً من اشكال التعبير وحسب وانما هي كذلك شكل من أشكال الوجود .

من هنا الخطورة في القصيدة الجديدة ان العبث والحلم واللاوعي والتخييل انتجت شعراء زائفين . فليس شعراً أو قصيدة ان نسرد تاريخاً غير متلاحم ، لا نتيجة له ولا غاية تحركه ، وان نصف صرخات الألم والثورة في سطور منظمة وان نرسم على الورق شريطا من الجمل لا شخصية له .

ان القصيدة الجديدة ، نثرا أو وزنا ، خطرة لأنها حرة .

IX

الإبداع الشعري يرفض مفهوم المغلـــق المنتهي . يرفض الطرق الشعرية التي تبحث عن حلولها في الفكر ، وتُخضِـــع القصيدة لبنية العقل — لحدوده وقواعده والزاماته المنطقية .

الطريق التي يترسمها الإبداع حدسية، اشراقية، رؤياوية. وهي تبحث عن الحلول في فيض الحياة وغناها ، في تفجر ممكناتها وتنوعها . وهي تتبنى الانسان بجحيمه وجنته . بشياطينه وملائكته ، بضعفه وقوته. تتبنى الانسان لا النظرية، والحياة لا مقولات الحياة

لهذا لا يعرف التوقف عند الابعاد المعروفة ، وإنما يخلق باستمرار ، مسافات جديدة ، مالئاً القصيدة بشهوة البُعد : شهوة امتلاك الاعماق والاعالي ، شهوة الفعل الحيوي، منتصراً أو غير منتصر. وأشكال هذه القصيدة متنوعة ومفاجئة بحيث توحي بمنحنيات تحمل النفس وتمضي في حركة تتسع ولا تنغلق، تُكثّر الأشياء والعالم والناس ، بحيث توحي بالدّوار ، وبأن اللانهاية تختبىء في حجر أو شجرة .

اللامحدود، اللانهائي . هذا مجال الإبداع والشعر هنا سيّال أبديّ المفاجآت . والأشكال الشعرية ، هنا ، بلا نموذج : كل شكلٍ كافٍ بذاته ، نموذج ذاته . والكائنات ، هنا ، تتدافع وتتواكب في المد الخلاق ، صوب المجهول .

X

بدءاً من الواقع ، ينفتح الشعر على الممكن : يغنّي الإنسان كما يليق به أن يكون ، كما يقدر أن يكون أو كما يراه ، لا كما هو بين جدران الواقع . الإنسان واقع أكثر من الواقع. وليس واقعه اليومي إلا عتبة للدخول إلى واقعه الممكن . بل ان واقعه اليومي يصبح نوعاً من السقوط ، حين تزداد الهوة بين قدراته ومنجزاته .

هذا الولوع بتَحقُّقِ الممكنات يدفع بالشاعر إلى الحياة خارج أيام الناس العادية وكثيراً ما يحسبها عدواً ، فيتسلح ضدّها بالشعر وفعله – الفعل الوحيد الذي تمتزج فيه الوداعة بالعداوة ، والتراجع بالهجوم؛ ويتسلح باللغة وإيقاعها ، بالهيام والحلم والهاجس ، بالواقع وما فوق الواقع ، لكن لغاية واحدة : أن يخلق الواقع اللائق ؛ أن يخلق حالة يتجاوز بها التناقضات ، حيث تستيقظ طاقات الإنسان للتآلف مع الطاقات الأخرى ، من أجل بناء عالم جديد ، وكلٍّ إنساني واحد . وكثيراً ما يخلق هذه الحالة بغضبٍ يوصله حتى إلى الانفكاك عن الآخر لشدة التعلق به ، وإلى رفضه لشدة البحث عنه واللهفة إليه .

هكذا يغنّي صورة الواقع كما يتمثّلها في نفسه ؛ يغني صورته الآتية ، ويغنّي التغير الذي يحمل الصورة الآتية .

من هنا ينفذ الشاعر برؤياه إلى ما وراء قشرة العالم ، وبقدر ما يغوص في أعماق العالم ، يخلق أبعاداً إنسانية وفنية جديدة ، وترسخ في نفسه ، محل الصورة الواقعية المحدودة ، صورة الواقع كممكن – كإبداع وحركة وتكوين . ومن هنا يبقى الشاعر سائراً في اتجاه المستقبل، موسّعاً حدود إبداعه ، باحثـاً عن الممكن اللانهائي . وكما أن صورة الممكن تتحرك أمام الشاعر في تغيّر مستمر ، كذلك يصبح الشاعر متحركاً يسير بسهولة وحرية على طريق الإبداع ، ويصير وجهاً لوجه في تواصل مع حركة الكون في الأغـــوار الخفية التي تغذي ينابيـع التغيّر .

هذا السفر إلى ما وراء الواقع لا يعني هرباً من الواقـع الاقتلاع هنا يخبىء حنيناً إلى المزيد من الانغراس . الهجرة هنا عتبة ثانية إلى العودة ، والسفر إياب آخر .

فالشاعر هنا لا يبحث عن الواقع الآخر لكي يغيب خارج الواقع في الخيال والحلم والرؤيا . انه يستعين بالخيال والحـــلم والرؤيا لكي يعانق واقعه الآخر ؛ ولا يعانقه إلا بهاجس تغيير الواقع وتغيير الحياة . فليس الواقع الذي يتطلع إليه ، الغيبَ المنفصل التجريدي ، وإنما هو الممكن الذي يختزن لانهائية الواقع .

كل واقع نتجاوزه يوصلنا إلى واقع آخر أغنى وأسمى . هذا البحث عن الواقع الآخر ، عن الممكنات ، هو ما يعطي

للكشوف الشعرية فرادتَـها. ففي هذه الكشوف يتعانق المرئي مع اللامرئي والمعروف مع المجهول والواقع المحسوس مع الحلم. وهكذا تكتمل رؤيا الشاعر في جدلية الآنا والآخر، الشخص والتاريخ ، الذات والموضوع ، الواقع وما فوق الواقع .

والاتجاه إلى الممكنات ثورة دائمة ضد التقليد والثبات .

والشاعر يطمح إلى أن يكون وأن يبقى ثورةً دائمة ضد التقليد – الثبات يعارضه بحمّى ثانية ، بهيام آخر ، بهوى مغاير . يقتلع الإنسان ويرميه في بوتقة الطاقة والتحول حيث لا يعود له يقين غير يقين الانسان – الكلّ والكون ، أو دورٌ غير ان يظل خميرة اليقظة الدائمة ، – يقتلعه ، ينزله في أعماقه حيث الموقـــد المتأجج الذي تنصهر فيه قوى التاريخ ومآسيه وأطرافه ، وحيث لا يبقى غير النسغ الذي يحرّك ويحيي .

والممكنات كائنة في المستقبل . ومن هنا يعيش الشاعر ويكتب مأخـــوذاً بالمستقبل . وهاجس المستقبل هاجس صيرورة واستباق ، هاجس تحوّل : التحول وطنه الشعري ، والتحول يفترض الذروة والهاوية : كل ذروة جزء من الهاوية وامتدادٌ لها . كل هاوية جزء من الذروة وامتداد لها . الذروة والهاوية ، الماء والنار، الرفض والقبول وجهان لحركة واحدة. والإنسان جدل دائم بين حياته وموته ، بين بدايته ونهايته ، بين ما هو وما سيكون . والشاعر يقيم شعرياً ، في أحضان

هذا الجدل المتحول شاهداً ، باحثاً ، رائيـــاً . يلائم بين تشخصنه وفرادته ، من جهة ، وكلية حضوره الإنساني من جهة ثانية ؛ بين الشخصي والكوني ، بين الذات والتاريخ : يريد أن يكون نفسه وغيره ، الزمان والأبدية ، في آن .

غير أن المستقبل يظل مستقبلاً . والشاعر، كباحث عنه ، يبقى دائماً قبله ، ولا يستطيع أن يبلغه . ومن هنا الحسرة الخانقة : حسرة خلاق يسير إلى مستقبل يعرف أنه لن يدركه . كأنما يشير إلى شيء يملكه ، يطلع من عينيه وأعماقه ، إلا أنه يظل بعيداً – يظل إمكان حضور سيأتي ، لكن ليس الآن . وفي انتظار مجيئه ، يشعر كأنه خارج الزمن في حالة ليست زمنية ولا أبدية .

ومن هنـــا يحدث أن يبدو الشاعر غامضاً ، متناقضاً ، تتعانق في كلماته ومشاعره النار والماء ، حتى ليخيل للكثيرين أن قصائده كأمواج البحر يمحو بعضها البعض الآخر .

XI

من هنا غنائية الصيرورة والتحول في كل شعر عظيم . تجرف التناقضات من كل نوع، وتصهرها في بوتقة هدير واحد: الريادة التي تكتشف المجهول في حركة التحول والصيرورة ؛ الريادة التي تضيء الحـــاضر والمستقبل ، وتضيء الإنسان ومصيره ؛ الريادة التي تعبّر عن طاقة الإنسان الآتي ، وترسم

حركته وفعله ، وتنبىء بعالم يصير شعراً : طاقة إنسانية واحدة تبدع وتتخطى ، وإيقاعاً إنسانياً واحداً .

هذه الغنائية نداء يعلو عميقاً آسراً ، كأنه يتدافع من أطراف العالم الأربعة . إنها تحيل العالم إلى شبكة من الإشعاعات وقوى الخلق ، وتشعرنا بالنبض الكوني الهائل . في كل قصيدة غنائية ، من هذا المستوى ، نتذوق طعم المستقبل ، وطعم العظمة الإنسانية. إنها نواة واقعية مسكونة بالعالم الشامل ، مشحونة بطاقات تتموج كما لو انها تريد أن تبلغ تخوم اللانهاية ... كما لو انها تريد أن تعانق غيرها لتكتمل بغيرها ، ولا تكتمل إلا بالكون كله .

هذا ما يعطي لهذه الغنائية نَفَس النبوة التي تتسامى بالناس ، حيث نعمة الانخطاف، وتهيام الجسد والروح والضوء واللغة والإيقاع والمشاعر ، في عالم غريب آسر جديد .

هذه الغنائية هي الواقعية الإنسانية الكونية ، وهي التعبير الأسمى عن تحقق الإنسان ، الواحد والكل ، الكون الصغير والكون الكبير . انها تتيح لنا أن نؤلف ، فيما وراء المكان وتوازنه الهندسي ، اشكالا في الزمان وفق تموّجات الايقاع واطرادها .

القصيدة ، هنا توحي بالحضور الشامل ، تجعلنا نحيا هذا التضامن مع الكل،هذا الهيام باللانهائي ، هذا التفجر الآتي الينا من الأبعاد . وفي هذا ينضج الشعر الرؤياوي المنفتح

على اللانهاية في عصر رؤياوي منفتح على اللانهاية .

هكذا يصير الشعر سحراً : يحني العالم، يهزّ التاريخ ، يخضّ الأيام، يصير أصابع سحرية تلتقط الأشياء وتحولها على هواها . هكذا يبتعد الشعر عن الجمود في واحات الماضي ، ويصير لهباً وتحولا ، وتترك الفراديس الضائعة مكانها الى المستقبل وفراديسه الآتية .

XII

ربما يكمن الغموض الذي يشكو منه البعض في طبيعة هذا الاتجاه ذاته . بالاضافة إلى أن طبيعة الشكل الشعري الجديد تزيد ، بالضرورة ، في هذا الغموض .

الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحاً بلا عمق . الشعر ، كذلك، نقيض الابهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقاً .

ان زهرة أكملت تفتحها تبهج ، لكنها لا تغري . الشيء الذي توضّح ، أي لم يعد يخفي إلا الوضوح ، ولم تعد له طاقة إلا طاقة الوضوح ، يفرغ من الشعر . الشعر يكون حيث العالم في مثل حياء الحجر وصمته ، جاهزٌ ، كل لحظة ، لكي ينغلق على نفسه ، أو يتغطى. العالم الشعري الحقيقي هو العالم شبه الصامت ، المكشوف المحجوب في آن .

ولئن كان الوضوح طبيعياً في الشعر الوصفي أو القصصي أو العاطفي الخالص ، لأنه يهدف إلى التعبير عن فكرة محددة أو وضع محدد ، فان هذا الهدف لا مكان له في الشعر الحق. فالشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة ، بل من حالة لا يعرفها ، هو نفسه ، معرفة دقيقة ، ذلك أنه لا يخضع في تجربته للموضوع أو الفكرة أو الايديولوجية أو العقل أو المنطق . ان حدسه ، كرؤيا وفعالية وحركة ، هو الذي يوجهه ويأخذ بيده .

وهو ، في تجربته الشعرية ، هاجس ابتداع واكتشاف ، لا هاجس تزيين وتجميل . هذا يقذف به في جميع الاتجاهات حتى الأطراف القصوى ، ويغير علاقته باللغة : لا تعود اللغة وسيلة لإقامة العلاقات اليومية بينه وبين الآخرين ، وإنما تصبح وسيلة لإقامة علاقة بين فضاء أعماقه وفضاء الأبعاد التي يتطلع اليها . هكذا يحيا بعيداً ، لكن بعد الأفق : أليفاً غريباً في آن .

XIII

إذا كان الشعر تجاوزاً للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله ، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي ، ذلك ان المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلا إلى رؤى أليفة ، مشتركة . ان لغة الشعر هي اللغة الاشارة ، في حين ان اللغة العادية هي اللغة الإيضاح . فالشعر هو ، بمعنى ما ،

جعل اللغة تقـــول ما لم تتعلم أن تقوله . ان الأثر الشعري مخاطرة : مخاطرة في التعبير بلغة إنسانية عن انفعال أو حقيقة قد لا تستطيع اللغة الإنسانية أن تعبر عنها . مـا لا تعرف اللغة العادية أن تترجمه ، هو أحد مجالات الشعر . يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة مستمرة على اللغة .

الشعر نوع من السحر لأنه يهدف إلى أن يدرك ما لا يدركه العقل . مهمة اللغة هي ، إذن ، أن تقتنص ما لا يمكن اقتناصه عادة ، أو على الأصح ما لم تتعود هذه اللغة اقتناصه . صحيح انه لا وجود لما لا يمكن التعبير عنه ، لكن ذلك لا يعود إلى وجود اللغة ، كمفردات ، وإنما يعود إلى وجود الشعر الذي يجعل من اللغة سحراً ينفذ إلى كل شيء . لا يجوز أن تكتفي الكلمة ، إذن ، بأن تكون تعبيراً بسيطاً عن فكرة ، بـــل عليها أن تخلق الموضوع وتطلقه خارج نفسه .

لقد انتهى عهد الكلمة — الغاية ، وانتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية . أصبحت القصيدة كيمياء شعورية . وأقصد بالشعور هنا حالة كيانية يتوحد فيها الانفعال والفكر . القصيدة إذن ، تركيب جديد ينعرض فيه ، من زاوية القصيدة ، وبوساطة اللغة ، وضع الانسان .

هذا يعني ان لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق . فالشعر ليس مَسّاً رفيقاً للعالم . وليس الشاعر الشخص

الذي لديه شيء ليعبر عنه وحسب، بل هو، إلى ذلك، الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة . لا يزال البعض ينظرون إلى الكلمة نظرة غائية ، فهناك ، في زعمهم ، كلمات شعرية ، وكلمات أخرى غير شعرية . فكأن القصيدة عندهم نوع من الفسيفساء اللفظية . لكن ما من كلمة هي شعرية بذاتها أكثر من غيرها . هنالك كلمات تتضمن في استخدامها ، او لا تتضمن ، طاقة شعرية . ان للكلمة عادة معنى مباشراً ، ولكنها في الشعر تتجاوزه الى معنى اوسع وأعمق . لا بد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها ، ان تزخر باكثر مما تعد به ، وان تشير إلى أكثر مما تقول . فليست الكلمة في الشعر تقديماً دقيقاً أو عرضاً محكماً لفكرة أو موضوع ما ، ولكنها رَحِمٌ لخصب جديد . ثم ان اللغة ليست كياناً مطلقاً ، بل عليها أن تخضع لحقيقتنا التي نجهد للتعبير عنها تعبيراً كلياً . فهي اذن ليست جاهزة بحد ذاتها ، ذلك ان الكلمة في الشعر ليست مجموعة متآلفة من الأصوات تدل ، اصطلاحاً، على واقع أو شيء ما ، وإنما هي صورة صوتية وحدسية . والعلاقة بين معناها ولفظها تقوم اما على اقتران الصوت بالشيء ، وإما على إقترانه بالحدس . واللغة العربية ، بنوع خاص ، شعرية في الدرجة الاولى ، أي شخصية إلى حد كبير : تفلت من المصطلحات والتحديدات المنطقية وتنبجس وتتفجر في حركة الأعماق . وفي الابداع الشعري يصل غنى هذه اللغة الى أوجه وتصبح غابة شاسعة كثيفة من الإيقاع والايحاء والتوهج لا حدّ

لِأبعادهـا . فتفرغ الكلمات من معانيها الموضوعة ، الموجودة مسبقاً في المعاجم أو على الالسنة ، وتتنوع دلالاتها ، وتختزن ممكنات من المعاني تكثر أو تقل بحسب سياقها وترابطها بغيرها وارتباطها بالحدس الشعري .

XIV

يمكننا ان نلخص القيم الشعرية القديمة التي تحولت أو تغيرت والتي تجاوزها الشعر العربي الجديد أو يتجاوزها بما يلي :

١ – **الحكمة** : (الآتية من التجربة العربية ، أو الأغريقية أو الهندية .. الخ) . وهي تتجلى بأبهى صورها في شعر **زهير بن أبي سلمى وأبي العتاهية والمتنبي وأبي العلاء** . لم يكن الشاعر **يبتكر** الحكمة بل كان يأخذها ويصبها في **ايقاع معين**. الشاعر العربي الجديد يستبدل **الحكمة بالتساؤل** ، لأنه يستبدل **المعطى بالبحث**

٢ – **اخلاقية الحكمة** : (القناعة ، الصبر ، الانسجام والتسوية ، الخضوع للقضاء والقدر ، الرضوخ لاحكام العُرْف . الخ) هذا كله نراه شائعاً في الشعر العربي القـــديم . الشاعر العربي الجديد يتخلى عنه ، مستبدلا اخلاقية الحكمة **باخلاقية التساؤل والبحث** (القلق ، الخوف ، اليأس ، الرجاء ، الأمـــل ، التمرد .. الخ) .

٣ – **الآخرة ، الزهد بالدنيا** : وهذا واضح جداً في الشعر

العربي القديم . والواضح كذلك أن الشعر العربي الجديد شعر يتمسك بالدنيا حتى ليمكن وصفه أنـــه **شعر الأرض** . إنه يحاول ان يكون شعر الانسان وقضايا الانسان على الارض في المقام الأول .

٤ – **النموذج** : الشعر العربي القديم شعر نموذج . كان الشاعر العربي القديم يعود باستمرار إلى النموذج ليتشبه به ، ويصنع شعره على مثاله، (عمود الشعر .. الخ). وكان النقاد يقيّمون شعر الشاعر على أساس قربه أو بعده من **النموذج** .

الشاعر العربي الجديد **يرفض النموذج** .

٥ – **الشكل الثابت** : للشعر العربي القديم **شكل بنائي ثابت**.

الشاعر العربي الجديد يتجه نحو **الشكل المتحرك** . قـــد يصبح لكل قصيدة جديدة **شكلها الخاص** ، دون أن تتحدد بوزن أو نثر . لم يعد يؤمن بشكل مفروض سلفاً ، مطلق لا يتغـــير .

٦ – **الزمن** : الزمن في الشعر العربي القديم هو حركة ابتعاد مستمر عن **الاصل** – الماضي . وليس الحاضر والمستقبل إلا انحطاطاً عن النموذج الاصلي الذي هو الماضي . لهذا كان دور الشاعر هو في ان يملأ الحاضر والمستقبل بما يرتفع بهما إلى مستوى الماضي – الاصل . وكان التقدم ، بالنسبة اليه ، هو التشبه بالماضي . **الكمال الكلي** وجد في الماضي ، ولن يكون هناك في الحاضر أو المستقبل كمال يضاهيه .

الشاعر العربي الجديد يرفض الزمن المغلق ، ويتبنى زمن الانفتاح والتغيّر . يتبنى **التاريخ** .

٧ – **الغنائية** : الغنائية في الشعر العربي القديم كانت على مستوى الشعور الفردي والشخص الغنائية في الشعر العربي الجديد على مستوى التجربة الكلية ، والانسان والكون . انها تتجه إلى ان تكون **غنائية كونية** .

٨ – **معنى الشعر** : الشعر العربي القديم **غناء أو تأمل** ، ضمن **اطار جزئي** من الحياة والعالم، **واطار ثابت من التعبير**. وكان معناه يقوم اساسياً **على الشكل** . الشعر العربي الجديد يحاول أن يكون تجربة شاملة، أن يكون **موقفاً** من الانسان والحياة والعالم. ولم يعد معناه يقوم **على الشكل** . بمعنى ان **النثر** اليوم يمكن ، في بعض الحالات ، أن **يعتبر شعراً**. ومعناه اليوم يقترن **بالخلق والتغيير** ، **لا بالصناعة والوصف** كما كان الأمر قديماً . لم يعد الشعر **شكلا** وانما اصبح **وضعا أو حالة** .

لكننا بالمقابل نستطيع أن نرى كثيراً من القيم الحضارية العربية مستمرة في الحركة الشعرية العربية الجديدة . لكن هذه القيم لا تنبع من النصوص الشعرية ، بالمعنى التقليدي القديم ، بقدر ما تنبع من **نصوص التصوف** . فالتصوف حدس شعري ومعظم نصوصه نصوص شعرية صافية . ولهذا فان القيم التي

يضيفها الشعر العربي الجديد أو يحاول ان يضيفها، انما يستمدها من **التراث الصوفي العربي** ، في الدرجة الاولى . ومن الممكن أن نوجزها فيما يلي :

١ – **تجاوز الواقع ، أو ما يمكن ان نسميه اللا عقلانية** :
واللاعقلانية في التصوف تعني الثورة على قوانين المعرفة العقلية وعلى المنطق ، وعلى **الشريعة** من حيث هي أحكام تقليدية تعنى بالظاهر ، وعلى الفلسفة ، بالمعنى التقليدي أو الارسطوطاليسي. هذه الثورة تعني ، بالمقابل ، التوكيد **على الباطن** ، أي على **الحقيقة** (مقابل الشريعة) . وتعني الخلاص من المقدس والمحرم **واباحة كل شيء للحرية** .

الله في التصور الاسلامي التقليدي **نقطة ثابتة** ، متعالية ، منفصلة عن الانسان . التصوف ذوّب ثبات الالوهة . جعله حركة في النفس ، في اغوارها. ازال الحاجز بينه وبين الانسان وبهذا المعنى **قتله** (أي الله) وأعطى للانســـان طاقاته . المتصوف يحيا في سكر يُسكِر بدوره العالم . وهذا السكر نابع من قدرته الكامنة على أن يكون ، هو والله ، واحداً . صارت المعجزة تتحرك بين يديه .

٢ – **الحدس الصوفي (الشعري) طريقة حياة وطريقة معرفة في آن** :

بهذا الحدس نتصل بالحقائق الجوهرية ، وبه نشعر اننا أحرار قادرون بلا نهاية . إنه يرفع الانسان إلى ما فوق الانسان ونشعر بالارتفاع إلى ما فوق الانسان أننا نتخطى الزمن وقيوده ، **اننا حركة خالصة** .

٣ – **الحرية** : صحيح أن الشعر الجاهلي شعر حرية. لكن التصوف أعطي للحرية بعداً جديداً، أي معنى جديداً، أغنى وأعمق . إنها في الجاهلية **فروسية ومغامرة** . وهي فيالتصوف تصاعد مستمر نحو لا نهاية المطلق . تعرفها «**الرسالة القشيرية**» (الجزء الثاني ، ص ٤٦) بما يلي : « الحرية (هي) ألا يكون العبد (الانسان) تحت رق المخلوقات ولا يجري عليه سلطان المكونات..» إنها بهذا المعنى، أكثر **أهمية من التراث**: تلكهي الثورة التي أدخلها التصوف إلى معنى الحرية في التراث العربي. واذا كانت الحرية أهم من التراث فان **الانسان بالتالي أهم من المذهب** .

٤ – **التخييل** : وهو يعني شيئاً اشمل وأعمق من الخيال. فالتخييل هو **رؤية الغيب** . ومعني التخييل نجده عند معظم الصوفيين ، ونجده كذلكعند ابن سينا في كلامه على **الاشراق**

٥ – **اللانهائية** : ليس هناك في الحدس الصوفي محدودية أو حواجز . فالكون حركة لا نهائية . الغيب نفسه ليس **نقطة نصل اليها** ، وإنما هو عالم يتحرك بلا نهاية ، ويتجلىوينكشف

بلا نهاية . وكلما ظننا أننا عرفناه أو نعرفه ، نزداد جهلا به وشوقاً اليه في آن .

٦ – **معنى الحياة والموت** : وفي الحدس الصوفي تغيّر معنى الحياة والموت كما كان سائداً في السلفية الاسلامية التقليدية. لم يعد الموت نهاية ، وإنما صار باب الحياة الحقيقية . ولم تعد الحياة ان يعمّر الانسان طويلا ، وإنما صارت ان يعرف . الحياة اكتشاف ومعرفة . والمعرفة لا تتم إلا بالموت (أي بالاتحاد مع المطلق ، بالعودة إلى الاصل) ، فالموت إذن هو الحياة الحقيقية .

هكذا يتراءى **معنى جديد** للبطولة والفروسية كما نعرفها في الشعر الجاهلي : الانسان كائن للموت ، بل إن **جوهره هو الموت** : لذلك يغامر ، ويحيا بطلا . ويمكن ان نضيف فنقول أخذت تعني ، في ضوء ذلك ، الثورة والتغيّر .

٧ – يطرح التصوف فكرة **الانسان الكامل** . (ربما أمكن ان نقابلها بفكرة **الانسان الكلي** في الماركسية–الشيوعية) ويمكن ان يشار في هذه المقارنة إلى تصور الحضارة والانسان والكون في الحدس (الصوفي أصلاً) لكن الذي يفعل الآن فعله الكبير ، متأثراً بالماركسية ، في الشعر العربي الجديد .

إذا أردنا أن ندرس هذا كله من حيث هو ملامح تحققت في النتاج الشعري العربي الجديد ، أعني في بعضه ، فمن الممكن إيجاز هذه الملامح ، كما يخيل إليّ ، فيما يلي :

أولاً ، **تجاوز الماضي** : ولا أعني بالماضي هنا ، الماضي على الاطلاق ، وإنما الأشكال والمقاييس والمفاهيم التي نشأت كتعبير عن اوضاع وحالات مرتبطة بزمانها ومكانها ، وبات من الضروري ان يزول فعلها لزوال الظروف التي كانت سبباً في نشوئها . هذا يعني ، بعبارة ثانية ، ان الماضي لم يعد يهم الشاعر العربي الجديد ، كقدسية مطلقة نهائية ، وإنما أصبح يهمه بقدر ما يدعوه إلى الحوار معه ، وبقدر ما تبدو الطريق التي فتحها طريقنا نحن اليوم كذلك ، وبقدر ما يضيئنا ونحن نسير في عتمات الحاضر صوب المستقبل . فالشاعر الجديد يؤخذ ، من أصوات الماضي ، بتلك التي تعانق المستقبل فيما كانت تعانق حاضرها وتعبر عنه . مثل هذه الأصوات مفتوحة للحوار والنموّ والفعل ، بحيث اننا لا نقدر في تفكيرنا اليوم إلا أن نتلاقى بها ونفيد منها ونتفاعل معها . وفي هذا التلاقي والتفاعل لا نعاكس المجرى الذي يحفره نهر الإبداع باتجاه المستقبل ، بل نصبح كمن يسير مع هذا المجرى ويرافقه ويعيش فيه ، بانفتاح دائم ، وفتوة أبدية .

وينبغي هنا في توكيدنا على التجاوز ، أن نشير إلى حقيقة

أكيدة وهي أن القصيدة الأكثر حداثة لا تكون بالضرورة الأكثر قيمة . فالإغراق في التقدم ، شأن الإغراق في القدم ، لا يتضمن ، بالضرورة ، قيمة فنيّة . إنّ قصيدة جريئة في ابتكاراتها واستباقاتها الشكلية ، لا تعني بالضرورة انها أكثر قيمة أو أجمل من قصيدة تستقي أصولها المباشرة من الينابيع القديمة . وفي هذا ما يشير الى ان التقدم كفكرة ، ينطبق على العلم ، وان الصناعة تتحسن وتتكامل ، وان الكشوف العلمية ينفي بعضها البعض الآخر . لكن الشعر ، والفن بعامة ، لا ينظر اليهما من زاوية التقدم أو التحسُّن. ان الابداعات الشعرية والفنية تتجاور وتتلاقى وتتقاطع ، لكن لا شيء فيها ينفي الشيء الآخر ، أو يحلّ محله ، أو يعوّض عنه .

صحيح ان وجود تاريخ للشعر والفن يشيع الفكرة القائلة ان الشعر يتغير ، وانه بالتالي يتقدم شأن العلم والصناعة ، وهكذا يُعنى نقاد الشعر عندنا ومؤرخوه بتسلسل الآثار الشعرية وترتيبها الزمني ، ومركزها في تطوُّر ما يسمّونه الأساليب والمدارس ، أكثر ما يعنون بدلالات هذه الآثار ، بحدّ ذاتها ، وبما تتضمّن من الرؤى والفرادات الشخصية .

غير ان هذا ، من جهة ثانية ، لا يعني بأية حال انأسلوب التعبير في الماضي ، صالح للتعبير في عصرنا الحاضر .فالأساليب القديمة لم تعد تتيح إبداع أثر عظيم . والدليل ينهض كل يوم . فالذين ما يزالون يحافظون على المنهجية القديمة ليس لهم حضور

في عالم الإبداع الشعري المعاصر . انهم ظلال شاحبة وتكرار عقيم . أما الذين يعطون اليوم للشعر العربي أعمق خصائصه فهم الشعراء المجدّدون . وهؤلاء ليسوا غرباء عن أسلافهم الى الحد الذي يظنه التقليديون . بل ان العلاقة بين المجدّدين وأسلافهم القدامى ، أعمق جداً منها بين المقلدين وهـؤلاء الأسلاف . فالمجدّدون لم يلحّوا على التجديد ، إلا لأنهم أجـادوا فهم أسلافهم . والواقع اننا اليوم نفهم آثارنا القديمة أكثر من أي وقت مضى. والصلة اليوم بيننا وبين أسلافنا جوهريةلا شكلية، عُمْقية لا سطحية . وقد أعطى هاجس التجديد آثاراً شعرية عظيمة – حتى اننا لا نستطيع أن نرى اليوم أثراً شعرياً مهماً ما لم يكن مسكوناً بهذا الهاجس . ذلك ان التجديد تغيُّر شامل ، أفقياً وعمودياً : في البناء والعبارة والتركيب ، وفي النظر والرؤيا جميعاً .

وينبثق من التجاوز ملمح أساسيّ آخر هو **الطرافة** ، أي انعـدام السوابق المماثلة . فإذا كان المقياس القديم هو النهج منهجَ الأوائل ، فإن المقياس الجديد هو النهج منهج **الفرادة** . هكذا يحاول الشاعر العربي الجديـد أن يخلّص الشعر من المنطق والتعليم والسرد . وبهذا يخلّصه من سلطان الخارج ، وأحداثه وأوضاعه المفروضة ، ويجعله انبثاقاً من الداخل . ذلك انه أصبح ، اليوم ، يؤمن ان القصيدة تعبير عن معاناة حياتية شخصية ، وأنّ الشعر لا يكون إلا حيث تكون المعاناة . وفي

هذه المعاناة تبطل اللغة أن تكون نسَقاً لفظياً بيانياً ، وتصبح حالة إيحائية . هكذا يصبح الشعر تعبيراً عمّا كان لا يعبَّر عنه : عمّا كان خفياً ، مجهولاً . ليس الشعر ، والحالة هذه ، شكلاً أو مصطلحاً يفرض من الخارج ، وإنما هو ، في المقام الأول ، حالة داخلية في ذات الشاعر ، في دخيلائه ، أي هو نوع فريد من الشعور والرؤيا .

هذا يقودنا إلى أن نلاحظ ملمحاً أساسياً ثالثاً هو ان الشعر لم يعد **نوعاً** بين الأنواع الأدبية تحدّده أصول وقواعد موضوعة بشكل مسبق . لم يعد الشعر يحدد **بالقاعدة** ، بل **بالابداع** . هكذا يتحرّر الشعر من **نظام الجمالية الخارجية** ، وهو نظام عقلي منطقي . الخضوع لنظام الجمالية الخارجية يعني اعتبار النظام العقلي مقياساً أخيرا . والشعر طموح إلى أن يجعل الانسان كالطبيعة أو كالحياة ، أعلى من المقاييس جميعاً وفيما وراءها .

إن كان الشعر ، في نشأته ، حرّية فالأحرى أن يكون في تحققه شهادة للحرّية ، لبقائها حركة تتكشّف وتتجاوز وترفض التجمُّد في صيغة أو قاعدة أو شكل أو نظام :حركة حيّة مفاجئة ، كالطبيعة ذاتها .

من هنا لا تعود اللغة وسيلة لانحباس الشاعر وراءها ، أو فيها ، والهرب من الواقع . تصبح وسيلة لمحو الحدود كلها بين الانسان والآخر ، الانسان والعالم .

إنّ تحرير اللغة من مقاييس نظامها البرّاني، والاستسلام لمدّها الجوّاني، يتضمّنان الاستسلام، بلا حدود، إلى العالم. وإذ تصبح اللغة بلا حدود، والعالم بلا حدود، تزول الهاوية بين **المعنى والمعنيّ**، **بين الكلمة والشيء**. وهذا يؤدّي الى القضاء **على علم المعاني**، كما رآه أسلافُنا، وانشاء علم آخر للمعاني، يتجاوز المقاييس والمصطلحات الماضية. ولهذا يتراجع المنطق والعقل أمـــام الالهام والكشف. وتحل محلّ **المعنى المحدَّد الواضح**، الحالة الشعورية والروحية، وهي بطبيعتها قفزة خارج المنطق وحدوده، أي خارج المعنى المحدد الواضح. لا تعود القصيدة شجرة معنى، وانما تصبح **غابة معاني**. لا تعود محدودة، وانما تصبح لا نهائية. إن مجال الشعر هو اللانهاية.

البديـل الشعري للانهـاية هو **التخييل**، **فالتخييل** هو الملمح الأساسي الرابـع في الحركة الشعرية العربية الجديدة. وأعني **بالتخييل** القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع، فيما تحتضن الواقع. أي القوة التي تطلّ على الغيب وتعانقه فيما تنغرس في الحضور. تصبح القصيدة جسراً يربط بين الحاضر والمستقبل، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع، الأرض والسماء.

هذا **الحدس التخييلي** حركة تتجاوز التصورات العقلية والأفكار المجرّدة المنطقية، وتتغلغل في تيّار الحياة ودفعته

الخالقة . لا يعود أمـــام الشاعر أي حاجز . تصبح الطبيعة كائناً ليّناً ، طيّعا يسمع ويستجيب . ويتحدث الشاعر مع الحجر ، ويمتطي الهواء ، ويسير على الموج . لا يعود يقدم لنا أفكاراً ، بقدر ما يقدّم مناخا من الحالات والمقامات . لا يعود يسرد أو يصوّر أو يعلم ، وإنما يحاول أن يوقظ الأسرار النائمة في الأشياء ويحركها لكي تتفتح وتقبل الينا . الرؤيا الشعرية هنا تشويش لنظام العالم الظاهر وللحواس ، من حيث أنهـــا موقف . وهي ، من حيث أنها تعبير ، تشويش للكلمة ونظامها. هنا وهناك تغيّر المعنى والصورة والدلالة : لا تعود الطبيعة عند الشاعر عقلاً ، وإنما تتحول إلى غابة رموز وتخييل . وهكذا يصبح الشعر تحوّلاً وصعوداً دائمين في أقاليم الغيب من أجل اتحاد بين الإنسان والوجود أعمق وأغنى وأشمل: اتّحاد بين الواقع والممكن ، الزمني واللازمني ، الشيء والخيال. ولئن كان شعرنا القديم صورة عن حقيقة واقعة ، فإن الخياليّ في شعرنا الجديد هو ، وحده ، الحقيقي الواقعي . ولئن كان شعرنا القديم كلاماً بمقتضى قانون عادي عامّ ، فإن الشّعر الجديد كلام غير عادي وغير عامّ : إنه ، على وجه التحديد ، خرق للعادة .

هذا كله يغيّر المقاييس والقيم . وهو يفترض ألاّ يقيّم الشعر العربي الجديد ، باعتبار الماضي ، بل باعتبار الحاضر والمستقبل . سيكون عبثاً أن نفهم الشعر الجديد بمنظار النقد

القديم . فلكل ابداع جديد تقييم جديد . لكلّ رؤيا جديدة فهم نقدي جديد . ستكون قيمة النقد متعلقة بمدى قدرته على الغوص في التجربة الإبداعية الجديدة ، بحدّ ذاتها ، وضمن حدودها — ومدى فهمه إيّاها . الأساس ، إذن ، في تقييم الشاعر الجديد لا يجوز أن نلتمسه في تجربة ماضية ، أيّاً كانت ومهما كانت ، وإنما علينا أن نلتمسه في تجربته هو ، بالذات .

هذا يعني ، بعبارة ثانية ، أننا في نقد الشعر ، في تقييمه الأخير ، لا يجوز أن نقارن شكلاً بشكل آخر . وإنما يجب أن نقارن خلاقاً بخلاّق آخر — أي تجربة بتجربة ، ورؤيا برؤيا ، وعالماً بعالم . والخلاقون يتلاقون عبر العصور ، عبر الماضي والحاضر والمستقبل ، ويتجاورون ويتكاملون ، دون أن ينفي أحدهم الآخر ، أو يعوّض عنه . وكما أن هناك وحدة بين الخلاقين ، فإن هناك صلات وقرابة بين أكثر أشكال التعبير عند الخلاّقين قدماً وأكثرها حداثة . وليس بينها أية هوة ، على الرغم مما قد يفصلها من المسافات الزمنية .

أعتبر ، مثلاً ، **طرفة بن العبد** ، **وعروة بن الورد** ، **وامرؤ القيس** ، **وذا الرمة** ، **وأبا تمام وأبا نواس والمتنبي والشريف الرضي والنفـّري** وكثيرين غيرهم يعيشون حتى بطرائق تعبيرهم ، في كثير من قصائدهم ، في عالمنا الشعري الحاضر الذي نسميه حديثاً . وأرى انهم أقرب الينا من شعراء كثيرين يعاصروننا ويعيشون معنا في مدينة واحدة . ذلك أن نتاجهم يكتنز

بهاجس البحث عن عالم جديد، عن واقع آخر فيما وراء الواقع.

طبعاً نستطيع أن نعدد مآخذ كثيرة على النتاج الشعري الجديد. إنّ فيه تضخما، يرافقه ضجيج فارغ. وفيه انسحار بالطرافة لذاتها، وبحث عنها بمختلف الوسائل. وفيه، إلى ذلك، زيف كثير بأشكال مختلفة. ثم إن الاستحداث صار بالنسبة إلى البعض طقسا. صار بحد ذاته، المقياس الوحيد والقيمة العليا. لتكن القصيدة مستحدثة ولا يهم ما تكون — لا يهم ما تشهد له أو تراه أو تعبّر عنه. يكفي أن تكون تراكيبها غير مألوفـــة تصدم القارىء. وهذا يولّد إشكالاً يشارك في بلبلة الآراء وافساد التذوق. حتى أنه أصبح من الأساسي اليوم في الشعر الجديد، أن نميّز بين التجديد الحقيقي والزيف الذي ينتشر باسم التجديد. خصوصاً أن الكثير من هذا المزعوم تجديداً يخلو من أية طاقة خلّاقة — وتعوزه حتى معرفة أبسط أدوات الشاعر: الكلمة والإيقاع.

غير أن هذا كله لا يضير التجديد من حيث هو مبدأ حياة وضرورة وجود. وإنما يضير النماذج التجديدية الرديئة لا غير. ولهذا فإن ما ينبغي أن نؤكده هنـــا، على الرغم من كل شيء، هو أن الشعر العربي يبدأ اليوم مرحلة جديدة، جذرية وثورية، في الحساسية والفهم والرؤيا وطرائق التعبير جميعاً، كأنه يبدأ من أرض محروقة، لكي يعرف كيف يبدأ بكراً، نقيـــا.

كان الشعر العربي ، كما رآه **جبران** وحاول أن يكتبه ، يعبّر عن الروح والجوهر وعن غيب الأعماق ، متجهاً وجهة البحث عن واقع آخر ، عن نوع من التحقق الخيالي الصوفي حيث لا يعود الإنسان يشعر أنه منفصل عن الأشياء ، وحيث تسود الروح على الظواهر وكان في الشكلية يزخرف السطح ويصوغ لجسد العالم الخواتم والأساور والاقراط، واليوم يدخل الشعر العربي في قلب العالم ، معبراً عن الكيان ككلّ — عن الإنسان جملة ، هذا المركّب الخارق، الطبيعي الالهي في آن

والشاعر العربي الجديد في مغامرته هذه يتجه نحو المستقبل، في تهيام غامر ، مدركا أن كل جزء من العـــالم لا يعرفه هو جزء آخر من نفسه لم يكتشفها بعد . وفي هـــذا الهيام يدرك أن جديده الحقيقي يعانق القديم الحقيقي . وأن ليس هنا في مدّ هذه الأعماق الإنسانية اللانهائية ، قديم ولا جديد ، بل حركة هي الشعر، هي هذه العلامة الأساسية، وقد تكون الأولى ، على جدارة الإنسان وقوته ، العلامة التي تزيده يقينا أنه يتخطّى بالإبداع كل ما يسلب الإنسان هذه الجدارة وهذه القوة. وهو في هذا يتجاوز الشعر الذي يزوّق، شعر الفسيفساء والترصيع ، إلى الشعر الذي يغيّر ، شعر الثورة والحركة ، شعر الواقع الشامل ، شعر الكشف والرؤيا.

بهذه الرؤيا ، يحاول الشعر العربي الجديد أن يقودنا صوب عالم جديد ، صوب إنسانية جديدة بآفاق وقيم جـــديدة .

وحياتنا اليوم يجب أن تكون في مستوى هذا الشعر : نحارب الراحة والكسل والعادة والارتخاء والاستسلام والخـــوف من المجهول، ونفلت قوى النفس والخيال والحلم والمغامرة والإبداع. ذلك ان شعر المستقبل لن يكون شكلاً أو قاعدة ، وإنمـــا سيكون طاقة وينبوعاً . ولن تكون جدة هذا الشعر في شكله أو في مضمونه بحد ذاتها ، وإنما ستكون في قدرته على حمل الانسان إلى أحضان المجهول .

إن الشعر العربي الجديد في صيرورةٍ كهذه الحياة العربية الجديدة . إنه طاقة ٌ من الطاقات التي تتيح لنا أن نحيا بهاءَ المصير على هــذه الأرض .



الثمن